LA REVUE DE
TEHERAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 71, Octobre 2011, 6e ANNEE
2000 TOMANS
5 €

Historique et dynamiques de la radio iranienne

www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi

Rédaction
Djamileh Zia
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Farzaneh Pourmazaheri
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Babak Ershadi
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
Ancien poste de radio

www.teheran.ir

Sommaire

CAHIER DU MOIS

L'histoire de la radio iranienne
Arefeh Hedjâzi
04

Le théâtre à la radio iranienne
Djamileh Zia
12

La radio et les stations radiophoniques en Iran
Afsâneh Pourmazâheri
16

La musique à la radio iranienne
Depuis la création de la radio en 1940 jusqu'à la Révolution de 1979
Djamileh Zia
20

"Iran french radio",
ou la radio francophone iranienne
Sarah Mirdâmâdi
26

Entretien avec Mme Labkhand Nematiân, directrice du service francophone de la radio iranienne
Babak Ershadi
27

CULTURE

Littérature

Littérature d'enfance et de jeunesse après la Révolution islamique d'Iran
Ramezânali Vâsheghâni Farahâni
29

L'Iran sentimental des romantiques: Hugo, Lamartine
Majid Yousefi Behzâdi
34

Le roman et la nouvelle littéraire après la Révolution islamique iranienne (1979-1989)
Ramezânali Vâsheghâni Farahâni
36

Atiq Rahimi, *Maudit soit Dostoïevski*
Elodie Bernard
42

La magie flaubertienne: De la *Légende dorée* de Voragine à *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*
Somayeh Dehqân Fârsi
44

Repères

Le rêve dans le Coran: d'Abraham à Joseph, un instrument de guidance et de connaissance dans la quête de l'unicité divine
d'après le commentaire *Al-Mizân* de 'Allâmeh Tabâtabâ'i
Amélie Neuve-Eglise
48



LA REVUE DE TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 71 - Mehr 1390
Octobre 2011
Sixième année
Prix 2000 Tomans
5 €





Reportage

Le Musée du Quai Branly à Paris
Jean-Pierre Brigaudiot
58

Entretien

Entretien avec Shâhrokh Moshkin Ghalam, acteur et metteur en scène
Mireille Ferreira
64

PATRIMOINE

Itinéraire

Le temple de Dâshkassan, à mi-chemin des arts chinois et islamique
Arefeh Hedjâzi
69

La cité d'Ispahan, la «Moitié du Monde»
Farzâneh Pourmazâheri - Afsâneh Pourmazâheri
72

Deux sources exceptionnelles en Iran
Sarah Amini
76

La province de Kermânshâh, lieu de naissance de la légende de Shirin et Farhâd
Farzâneh Pourmazâheri
80

La vallée de Shamkhâl
Sarah Mirdâmâdi
84

LECTURE

Poésie

Hossein Pejmân Bakhtiâri
Poète classique contemporain
Kkadidjeh Nâderi Béni
90

Récit

L'idole désirait un Ibrahim
Erfân Nazar Ahâri - Nedâ Atash Vahidi
92

La Forêt, une nouvelle de H. Morâdî Kermânî
Ebrâhim Salimkoushi - Nikou Ghâssemi
94

L'histoire de la radio iranienne

Arefeh Hedjâzi



Radio Téhéran dans les années 60

A l'origine de la radio en Iran, il y le télégraphe sans fil qui fut introduit dans ce pays en 1924 par le ministère de la Guerre de l'époque. Officiellement inauguré quelques temps plus tard, le télégraphe sans fil vit ses infrastructures se développer pour permettre une utilisation civile.

En 1934, un décret permit l'utilisation d'appareils de réception radiophonique pour l'écoute de la radio nationale. D'après les documents existants, les premiers appareils de réception furent importés d'Autriche, d'Allemagne, de Suisse, d'Angleterre et même d'Afghanistan. Cependant, à cette époque, la radio iranienne n'existait pas encore. Deux ans plus tard, le gouvernement prêt à lancer une station de radio se vit opposer le refus du roi Rezâ Pahlavi, profondément méfiant contre cette nouvelle institution. Il avait d'ailleurs donné l'ordre de surveiller les possesseurs de récepteurs radiophoniques.

Mais il changea d'avis après une visite en Turquie en 1937. Impressionné par le rôle de la radio dans la vie politique et sociale de ce pays, il étudia plus attentivement le projet et permit finalement le lancement d'une radio. A la suite de quoi, le ministère des Télécommunications prépara et présenta le projet «La radio et la lutte contre l'influence des radios étrangères en Iran», qui fut à la base de la création de la radio et plus tard de la télévision iranienne. Après avoir accordé sa permission, Rezâ Pahlavi, enthousiasmé par ce qu'il avait vu en Turquie, voulut que la radio iranienne soit lancée avant 1938, mais l'absence d'infrastructures, entre autres raisons, n'autorisait pas encore l'application du projet.

Cependant, les émetteurs nécessaires, après avoir été mis en adjudication, furent importés d'Allemagne et installés. Il fallut désormais préparer les émissions, tout en développant les infrastructures techniques nécessaires. C'est pourquoi sur ordre de Rezâ Khân, l'organisme Sâzmân-e Parvaresh-e Afkâr

(L'organisation pour le développement des idées) fut mis en place pour l'étude et l'orientation de l'opinion publique. Cet organisme comprenait six commissions, chacune étant placée sous la direction d'un ministre. Leur travail consistait en la programmation et la préparation des émissions radiophoniques avec six mois d'avance, l'installation des émetteurs et l'installation de radios et de hauts parleurs dans les lieux publics, à Téhéran et dans les grandes villes du pays.

Mais ce programme, au vu des moyens disponibles, était trop ambitieux, d'autant plus qu'il coïncidait avec la Seconde Guerre mondiale et ses désastreuses conséquences.

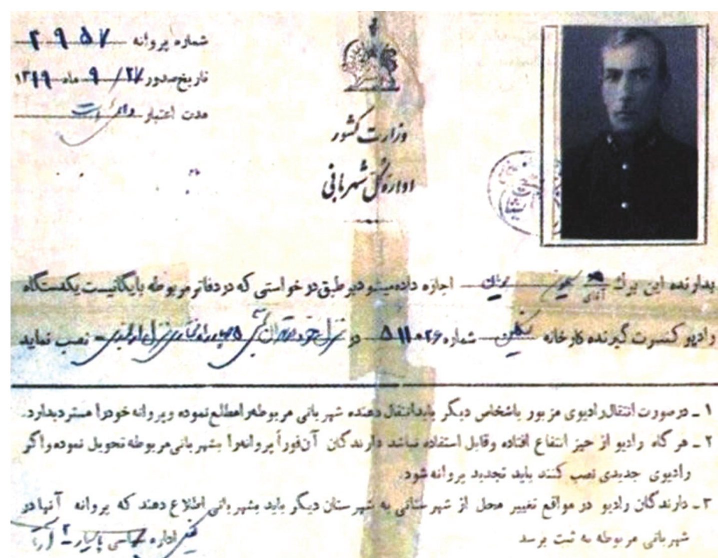
Finalement, en février 1940, deux émetteurs furent mis en service, le premier couvrant uniquement la capitale et le second l'ensemble du pays. Les émissions proposées au départ comprenaient essentiellement des informations en persan mais aussi en anglais, russe, français et allemand. Cette programmation et ces informations en langue étrangère, inutiles et incompréhensibles pour les Iraniens, étaient le résultat de la situation politique du pays après la Grande Guerre. La radio fut officiellement inaugurée par Mohammad Rezâ Pahlavi, alors dauphin, en 1940.

Au début, trois haut-parleurs furent placés sur les places importantes de la capitale et les habitants se rassemblaient autour d'eux pour écouter les nouvelles et la musique.

La Seconde Guerre mondiale provoqua un arrêt quasi-total des activités de développement de la radio et l'unique station de radio demeura dans un état primaire jusqu'en 1948. Ainsi, les quelques émissions étaient alors toutes préparées dans une seule pièce.

Jusqu'en 1961, la radio demeura sous la direction de l'Organisation pour le développement des idées dont le travail était d'orienter et de façonner l'opinion publique, en particulier dans le domaine politique. De 1948 à 1961, les troubles politiques empêchèrent la radio d'avoir une stabilité même relative et ses directeurs changèrent tous les six mois, c'est-à-dire à chaque changement de cabinet, puisque la radio était directement placée sous la supervision du Premier ministre. De plus, chaque section de la radio, telle que la section du développement technique ou celle de la programmation, était gérée par des

Deux ans plus tard, le gouvernement prêt à lancer une station de radio se vit opposer le refus du roi Rezâ Pahlavi, profondément méfiant contre cette nouvelle institution. Il avait d'ailleurs donné l'ordre de surveiller les possesseurs de récepteurs radiophoniques.
Mais il changea d'avis après une visite en Turquie en 1937.


شماره پروانه ۲۹۵۷
تاریخ صدور ۲۷/ ۹ ماه ۱۳۱۹
مدت اعتبار

وزارت کشور
اداره کل شهربانی

بموجب این پروانه آقای ... اجازه داده میشود طبق درخواستی که در دفاتر مربوطه بایگانیست یکدستگاه رادیو کنسرت گیرنده کارخانه ... شماره ۵۱۱۰۲۶ در ... نصب نماید

۱ ـ درصورت انتقال رادیوی مزبور باشخاص دیگر باید انتقال دهنده شهربانی مربوطه را اطلاع نموده و پروانه خود را مسترد بدارد.
۲ ـ هرگاه رادیو از حیز انتفاع افتاده وقابل استفاده نباشد دارندگان آن فوراً پروانه را بشهربانی مربوطه تحویل نموده واگر رادیوی جدیدی نصب کنند باید تجدید پروانه شود
۳ ـ دارندگان رادیو در مواقع تغییر محل از شهرستانی به شهرستان دیگر باید بشهربانی اطلاع دهند که پروانه آنها در شهربانی مربوطه به ثبت برسد

Permis d'utilisation de radio datant de 1940

ministères différents, ce qui contribua à renforcer le désordre.

La radio était alors la voix de l'Etat, la programmation se faisait donc en considération des politiques étatiques, la plus importante étant d'empêcher toute forme de «subversion» idéologique et politique et l'occidentalisation forcée de la société iranienne. La radio était donc strictement guidée par une politique générale d'orientation de l'opinion publique et soumise à une censure absolue.

Des écrivains et hommes de lettres corrigeaient les textes et les vulgarisaient si nécessaire. Parmi ces derniers, on peut citer Ebrâhim Pourdâvoud, Rashid Yâssemi ou Saïd Nafissi, grands lettrés et chercheurs iraniens, qui écrivaient également des articles autour de leurs propres domaines de recherche ou traduisaient des articles d'ailleurs.



Les animateurs de Radio Téhéran, Mortezâ Mahjubi et Adib Khânsâri

Pour décider de la politique générale de la radio dès les origines, un conseil avait été dès le départ mis en place sous le nom de Shorây-'âli-e enteshârât (Haut conseil aux publications). Ce conseil, dont la première mission n'était pas tant de débattre d'une politique radiophonique, mais bien plus de programmer et de préparer les émissions, était composé des grands lettrés et intellectuels de l'époque tels que Allâmeh Mohammad Ghazvini, Mohammad Ali Foroughi, Ghâssem Ghani, Ali Akbar Siâssi ou Mahmoud Afshâr. La musique diffusée par la radio iranienne durant les premières décennies de son existence ayant joué un rôle fort dans la généralisation de la radio, il faut également citer ses premiers maîtres de musique: entre autres, Ali-Naghi Vaziri, Ali Akbar Shâhnâzi, Habibollâh Shahrdâr, Abolhassan Sabâ, Moussâ Ma'roufi, Mortezâ Mahdjoubi ou Banân.

Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, malgré le désordre de gestion dont souffrait la radio, son développement technique continua, bien qu'à un rythme assez lent. On peut citer l'ouverture d'école de diction, le développement des infrastructures pour la généralisation de l'utilisation de la radio, en particulier dans la capitale, ou l'ouverture d'une école de théâtre, destinée à formée des acteurs pour les pièces radiophoniques.

Les premiers auteurs et collaborateurs de la radio figurèrent parmi les grands noms des lettres et des arts iraniens. On peut citer Mohammad Hedjâzi, sénateur, écrivain et conteur, Hossein Gholi Mosta'ân, écrivain, Abdorrahmân, écrivain et rédacteur en chef du journal *Keyhân* ou Abolghâssem Pâyandeh, écrivain.

Les émissions culturelles ou scientifiques étaient préparées par le ministère de la Culture, mais aussi le ministère de l'Agriculture et celui de la

Santé. Des écrivains et hommes de lettres corrigeaient les textes et les vulgarisaient si nécessaire. Parmi ces derniers, on peut citer Ebrâhim Pourdâvoud, Rashid Yâssemi ou Saïd Nafissi, grands lettrés et chercheurs iraniens, qui écrivaient également des articles autour de leurs propres domaines de recherche ou traduisaient des articles d'ailleurs.

En 1941, le Haut conseil aux publications fut rattaché au ministère de la Culture. La même année, des programmes religieux furent ajoutés, une demi-heure par semaine. Deux ans plus tard, l'appel à la prière, la récitation coranique et les chants du sport antique iranien, *varzesh-e bâstâni,* furent ajoutés.

Dès le départ, la généralisation de l'usage de la radio fut l'un des buts de l'Etat, qui continuait à importer des émetteurs et des récepteurs. Cela dit, durant quelques décennies, les radios furent généralement uniquement disponibles à partir de haut-parleurs publics et n'eurent pas encore de place importante dans les ménages iraniens. D'autre part, les utilisateurs n'avaient pas le droit, sous peine d'amende et de prison, d'écouter autre chose que la radio étatique.

L'une des raisons qui ralentit notablement la généralisation de la radio fut la Seconde Guerre mondiale et ses conséquences. En raison de l'occupation de l'Iran à l'époque et durant les années qui suivirent, l'Etat iranien fut également forcé de consacrer quelques heures quotidiennes aux émissions des occupants, souvent des émissions préparées par les clubs "culturels" d'occupation en Iran. Deux ans après la fin de la guerre, la diffusion de ces émissions continuait, ce qui conduisit à des émeutes de la part des Iraniens. Finalement, leur diffusion prit fin en mars 1948.

De façon générale, la situation politique iranienne fut troublée entre les années 1941 et 1955 et la radio, entre autres institutions, en souffrit. En 1951, deux nouveaux studios furent inaugurés mais aucun changement notable n'était encore visible au niveau de la programmation. C'est donc seulement à partir des années 50 que l'amélioration des programmes radiophoniques fut sérieusement prise en main. Durant cette décennie, la musique prit beaucoup de place et les émissions de paroles ne duraient pas plus de quinze minutes. Cependant, on commençait à tenir compte des goûts et des choix des auditeurs. C'est après le coup d'Etat américain de 1953, quand l'Iran trouva enfin une paix de façade, que la programmation radiophonique devint plus sérieuse et qu'une plus grande attention fut consacrée à ce média. Jusqu'à cette année, tous les programmes de la radio étaient en temps réel, mais à partir de 1953, on commença à préenregistrer les émissions. Le coup d'Etat américain eut également des conséquences au niveau des programmes étrangers, puisque les Américains exigèrent d'avoir un champ totalement libre pour leurs propres programmes. Ils souhaitaient pouvoir utiliser la radio iranienne en tant que moyen le plus important de propagande.

> Le coup d'Etat américain eut également des conséquences au niveau des programmes étrangers, puisque les Américains exigèrent d'avoir un champ totalement libre pour leurs propres programmes. Ils souhaitaient pouvoir utiliser la radio iranienne en tant que moyen le plus important de propagande.

Jusqu'en 1957, le grand problème de la radio fut le manque de budget. C'est pourquoi à partir de cette année, les

publicités commencèrent à être diffusées. Les sociétés et compagnies étrangères telles que Colgate ou Palmolive, présentes en Iran, furent les premières à utiliser ce service publicitaire. A la suite de quoi, une loi fut passée, qui permettait désormais à la radio de profiter d'une partie des gains ainsi obtenus.

Les centres d'intérêt populaires étant désormais pris en compte, des sondages furent menés, souvent à l'aide de la presse écrite, sur la qualité des émissions ou leurs genres. Les résultats marquèrent avec évidence un détail important: la radio n'était pas disponible pour toute la population, elle était encore publique. C'est pourquoi un contrat fut passé avec une compagnie suédoise pour l'implantation d'une usine de construction de radios en Iran pour les Iraniens. En même temps, on commença une refonte des programmes. Ainsi, des réunions furent organisées auxquelles participaient même des ministres. Le but étant la "guidance" de l'opinion publique, la nécessité d'un accès plus général à la radio et l'amélioration des émissions étaient de plus en plus ressentie par le gouvernement. Une nouvelle organisation, remplaçant l'ancienne, fut mise en place sous le nom de Edâre koll-e enteshârât va râdio (Conseil général des publications et de la radio).

L'une des raisons qui ralentit notablement la généralisation de la radio fut la Seconde Guerre mondiale et ses conséquences. En raison de l'occupation de l'Iran à l'époque et durant les années qui suivirent, l'Etat iranien fut également forcé de consacrer quelques heures quotidiennes aux émissions des occupants.

De plus, à la fin de 1956, avec la collaboration de l'organisme américain en Iran pour l'application de l'*Act 4,* le ministère des Renseignements iraniens (la Savak) et le ministère des Télécommunications, un traité fut passé entre l'Iran et les Etats-Unis selon lequel les Etats-Unis:

- Mettraient à la disposition de l'Iran un émetteur de 50 kw sur une longue durée.
- Mettraient l'équipement nécessaire à la disposition des studios de création radiophonique.
- Mettraient en place les émetteurs nécessaires.
- Prêteraient 18 000 dollars à la radio iranienne.
- Enverraient des spécialistes américains en Iran
- Enverraient des étudiants et des techniciens iraniens aux Etats Unis pour des stages de formation.

Dans le même temps, le développement de la radio iranienne continua. Le budget fut augmenté, des réglementations plus complètes et plus précises préparées, les équipements rénovés et développés, une revue mensuelle spécialisée fut désormais publiée, etc.

Avec le développement de la radio, une loi de politique générale pour la publicité radiophonique était nécessaire. Ainsi, en août 1957, un nouvel organisme fut mis en place sous la direction de l'adjoint du Premier ministre dont le travail était de permettre la répercussion des activités gouvernementales à la radio.

Après cela, de nouveaux locaux furent affectés à la radio et les horaires de diffusion augmentèrent. Au total, quarante programmes dignes d'intérêt furent ajoutés jusqu'à la fin des années 50. Durant ces mêmes années, non seulement la quantité, mais la qualité des

programmes s'améliorèrent également. Ces changements n'étaient pas seulement dus à l'expérience acquise, mais aussi au rôle politique que devait jouer la radio après le coup d'Etat américain, en tant que plus important moyen d'influence sur l'opinion publique. L'Etat, voulant à cette époque empêcher la politisation de la société, souhaitait absolument une radio qui donne l'impression d'être politiquement neutre. Pour appliquer cette méthode, on utilisa l'ironie et la caricature et bon nombre de programmes furent comiques. Ceci pour contrebalancer l'effet des journaux, qui eux, étouffés par la censure, étaient obligés d'utiliser également la caricature et l'ironie pour pouvoir critiquer le régime.

Dès sa création, la radio iranienne fut prise en compte en tant que média de "propagande" par le gouvernement et elle connut son apogée entre les années 1954 et 1958, c'est pourquoi entre autres chaînes radiophoniques, l'Etat décida de mettre en place une chaîne de programmes pour «intellectuels » qui fut nommée «Radio Téhéran».

A partir des années 60, la radio devint le média le plus utilisé. D'après le recensement effectué par le bureau des Nations Unies en 1962, il y avait en Iran alors 2,5 millions de récepteurs, soit 70 récepteurs pour mille personnes contre 15 journaux pour 1000 personnes. Soit une radio pour une famille citadine sur deux. Mais ces chiffres ne satisfaisaient pas l'Etat, qui décida de faciliter l'achat de radios pour les paysans et les villageois. En 1964, le Ministère des Renseignements, la tristement célèbre Savak, se vit confier la mission de concentrer tous les moyens de publicité et de communication visant à faire connaître la culture iranienne à tous, en Iran ou à l'étranger. Ainsi, la radio, de même que tous les autres médias de masse, passèrent sous le contrôle de ce ministère.

Avec ce changement, certains problèmes budgétaires de la radio furent réglés mais elle devint de plus en politisée,

Dès sa création, la radio iranienne fut prise en compte en tant que média de "propagande" par le gouvernement et elle connut son apogée entre les années 1954 et 1958, c'est pourquoi entre autres chaînes radiophoniques, l'Etat décida de mettre en place une chaîne de programmes pour «intellectuels » qui fut nommée «Radio Téhéran».

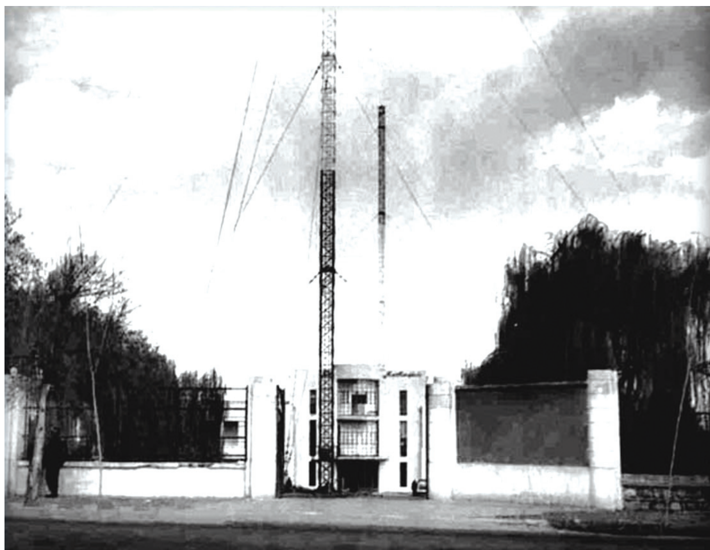
à tel point que les responsables de haut rang étaient choisis par ce ministère.

Après cela et en particulier durant les années 70, la radio joua un rôle important dans l'occidentalisation de la culture iranienne. La culture occidentale était ainsi sans cesse offerte comme modèle par ce média à la population iranienne.

Après la fusion de la radio et de la télévision en 1971, la radio iranienne entra dans une nouvelle phase de son



Emetteur mobile


Le bâtiment de Radio Téhéran en 1951

En particulier durant les années 70, la radio joua un rôle important dans l'occidentalisation de la culture iranienne.

existence car avec le développement de la télévision, la radio se voyait confrontée à un concurrent dynamique et attirant. Et ce n'est pas seulement le public, mais aussi le personnel de la radio qui changea. Une nouvelle génération de professionnels, jeunes et désireux d'appliquer de nouvelles théories, prit place aux côtés de l'ancienne. Durant son existence, la radio iranienne avait développé ses coutumes et traditions propres. Mais les changements nécessitèrent parfois de remettre en question ces traditions. Et c'est la jeune génération qui se chargea d'améliorer ou de changer les programmes ou les techniques d'enregistrement. Par exemple, le ton des voix ou le vocabulaire utilisé par les speakers fut modifié. Pour permettre un meilleur contact avec les auditeurs, on revint aux programmes en direct. Des stations de radios en langues étrangères furent également lancées en pashto, russe, turc, arabe, anglais, français et allemand, ainsi qu'une chaîne radiophonique pour les Iraniens expatriés. De plus, la mise en place de stations radiophoniques départementales fut suivie avec plus de sérieux durant cette décennie.

Durant les deux années précédant la Révolution, le but de la radio fut d'engager des personnalités capables d'améliorer les programmes et durant cette période de troubles, bien évidemment, le rôle politique joué par ce média ne fut pas à négliger. La radio iranienne fut durant toute la période d'avant la Révolution islamique de 1979 au service absolu de la propagande étatique dont le but était le renforcement de la puissance royale et de la politique officielle.

Etrangement, même si les révolutionnaires étaient considérés comme des rebelles à arrêter, la radio faisait cependant des reportages en direct sur les immenses manifestations populaires. Finalement, le 16 février 1979, le siège principal de la radio tomba aux mains des forces révolutionnaires et ce média entra dans une nouvelle ère de son existence.

La radio iranienne après la Révolution islamique

Après la victoire de la Révolution islamique en 1979, la radio télévision iranienne continua son travail avec un nouveau contenu. Nommée désormais Sedâ va Simâ-ye Jomhouri-e Eslâmi-e Irân, la direction de la radio télévision iranienne fut désormais choisie tous les cinq ans par le Guide suprême. Cette nouvelle radio favorisa dorénavant plusieurs axes:

- Le développement de la pensée religieuse avec la prise en compte de la dimension artistique de la foi.
- La diffusion des idéaux révolutionnaires

- La présentation d'un idéal social et éducatif sur le modèle des grandes personnalités religieuses et saintes.

- La lutte contre l'invasion de la culture de masse et du consumérisme.

Les buts éducatifs suivis pour la programmation sont entre autres les suivants:

- La radio doit être une académie universelle devant faire connaître des modèles sociaux adéquats, les nouveautés scientifiques, politiques ainsi que les idées nouvelles aux auditeurs dans un langage clair, simple et compréhensible pour tout le monde.

- La radio est un moyen de transmission des connaissances au sens large du terme.

- La radio doit divertir.

Durant deux ans après la victoire de la Révolution, tous les partis politiques, y compris les groupuscules extrémistes eurent également droit à la parole. Mais une vague de protestation générale poussa à une limitation des prestations politiques en direct.

Quant au personnel de cette nouvelle radio, il était généralement composé de révolutionnaires travaillant dans le domaine culturel ou religieux. Ce nouveau personnel prit place aux côtés des techniciens et du personnel déjà expérimentés qui travaillaient à la radio avant la Révolution.

Jusqu'en 1997, la chaîne généraliste de radio iranienne couvrit l'ensemble du territoire. Elle fut alors divisée en deux stations indépendantes, dont l'une est devenue la radio culturelle nationale.

Il faut également citer la station de l'armée, inaugurée en 1981 et qui couvrit très professionnellement l'une des guerres les plus techniquement lourdes et meurtrières du XXe siècle, la guerre Iran-Irak. Après cette radio et du fait de l'enlisement de la guerre, en 1985 et 86, une nouvelle station militaire, fruit du travail d'un groupe de soldats d'une moyenne d'âge de 25 ans, fut mise en place, qui était principalement écoutée par les soldats sur le front et couvrait en particulier les zones de conflit. Cette radio devint immédiatement la radio la plus écoutée pour l'actualité de la guerre. Après la fin de la guerre, elle continua son activité, cette fois tournée vers les prisonniers de guerre iraniens revenant au pays après une longue absence ou les vétérans. En 1983, durant la guerre, une chaîne de radio coranique à visée religieuse fut lancée. Une autre station rapidement devenue une station généraliste pour tout type d'auditeur est la station radiophonique Payâm, qui couvre également l'actualité du traffic routier. Parmi les radios iraniennes actuelles les plus importantes, on peut également citer *Râdio Farhang* (Radio Culture), *Râdio Javân* (Radio Jeune), *Râdio Varzesh* (Radio sport), *Râdio Sedâ-ye Ashenâ* (Radio Voix Familière) pour les Iraniens de l'étranger depuis 2004, *Râdio Goft-o-Gou* (Radio Dialogue), où les intervenants peuvent discuter de tout sujet d'actualité, en particulier politique ou culturel, etc.

Aujourd'hui, une quarantaine de stations radiophoniques iraniennes sont les voix de l'Iran. ■

Durant deux ans après la victoire de la Révolution, tous les partis politiques, y compris les groupuscules extrémistes eurent également droit à la parole. Mais une vague de protestation générale poussa à une limitation des prestations politiques en direct.



L'ancien bâtiment de la radio à Téhéran, où se trouve actuellement la station Radio Namâyesh

Le théâtre à la radio iranienne

Djamileh Zia

En Iran, les pièces radiophoniques ont débuté presque en même temps que le théâtre moderne et pour promouvoir celui-ci. Les pièces radiophoniques étaient écoutées par presque tous les Iraniens avant l'arrivée de la télévision. Elles continuent à avoir des auditeurs encore de nos jours, au point que récemment une station consacrée au théâtre a été créée en Iran.

Ali Nasr, fondateur des pièces radiophoniques en Iran

Ali Nasr (1891-1961) est l'un des pionniers du théâtre moderne[1] en Iran. Il commença sa carrière en tant que professeur de français, puis occupa des postes de vice-ministre, ministre, et ambassadeur. Nasr fut attiré par le théâtre au cours de la Révolution Constitutionnelle de 1905 et devint l'un des membres d'un groupe de théâtre appelé Théâtre National (*Teâtr-e Melli*). L'activité de ce groupe prit fin avec la mort de son directeur, Mohaghegh-ol-Dowleh, en 1916.

Nasr partit alors en Europe pour apprendre la technique et l'art du théâtre. A son retour en Iran en 1925, il créa et dirigea une compagnie théâtrale, la Compagnie de la Comédie de l'Iran (*Sherkat-e comedi-ye Iran*), qui fut active une dizaine d'années. Nasr créa également le Conservatoire de théâtre en 1939.

Nasr avait inauguré une salle en 1940 dans l'enceinte du Conservatoire de théâtre, avenue Lâleh-zâr, pour les représentations de sa compagnie théâtrale. Cette salle ne mesurait que 5x15 mètres et ne pouvait contenir que 80 chaises pliantes. Un an plus tard, Nasr décida de louer la salle de spectacle du Grand Hôtel, situé à côté du conservatoire de théâtre. Il proposa alors aux responsables des affaires culturelles du gouvernement que sa compagnie joue gratuitement des pièces radiophoniques, en contrepartie du soutien financier du gouvernement pour la location de cette salle et sa transformation en une salle de théâtre. De plus, jouer des pièces à la radio pouvait inciter les auditeurs à aller au théâtre. Finalement, les efforts de Nasr aboutirent à l'inauguration du Théâtre de Téhéran (*Tamâshâkhâneh-ye Tehrân*) dans l'ancienne salle du Grand Hôtel en octobre 1941.[2] Les acteurs de la Compagnie de la Comédie de l'Iran commencèrent leur collaboration avec la radio la même année et furent rémunérés pour les pièces radiophoniques. Nasr fut nommé ambassadeur de l'Iran en Chine en 1944 et Ahmad Dehghân (1911-1950), l'adjoint de Nasr dans sa compagnie théâtrale, devint alors le responsable des pièces radiophoniques pendant un temps.

Les premières pièces radiophoniques

Au début, une pièce radiophonique de quinze à vingt minutes était diffusée une fois par semaine.[3] Les informations sur les premières années de l'activité de la radio sont lacunaires car les archives de la radio n'ont été constituées qu'après plusieurs années; les émissions de la radio n'étaient pas enregistrées au cours des

Jouer des pièces à la radio pouvait inciter les auditeurs à aller au théâtre. Finalement, les efforts de Nasr aboutirent à l'inauguration du Théâtre de Téhéran (*Tamâshâkhâneh-ye Tehrân*) dans l'ancienne salle du Grand Hôtel en octobre 1941. Les acteurs de la Compagnie de la Comédie de l'Iran commencèrent leur collaboration avec la radio la même année et furent rémunérés pour les pièces radiophoniques.



Le Théâtre de Téhéran (Tamâshâkhâneh-ye Tehran)

premières années. On sait toutefois que deux ans après l'inauguration de la radio, en juin 1942, un item intitulé «pièce radiophonique» a été ajouté à la liste des programmes réguliers de la radio. Au début, un seul acteur jouait tous les rôles de la pièce; il changeait son élocution en fonction des personnages et il n'y avait ni musique, ni effets sonores. Par ailleurs, les pièces jouées au Théâtre de Téhéran étaient exécutées presque de la même manière (c'est-à-dire comme au théâtre) en direct à la radio. En Iran, les premières pièces radiophoniques ont été jouées par de célèbres acteurs de théâtre, tels que Nostratollâh Mohtasham, Sâdegh Bahrâmi, Malekeh Hekmat-Shoâr, Esmat Safavi, Irân Daftari, Houshang Sârang, Atâollâh Zâhed, Niktâj Sabri, et plus tard Jâleh Olov, Tourân Mehrzâd, Akbar Meshkin, Ahmad Ghadaktchian.[4]

Au début, un seul acteur jouait tous les rôles de la pièce; il changeait son élocution en fonction des personnages et il n'y avait ni musique, ni effets sonores.

Quelques écrivains des pièces radiophoniques au cours des premières années

Vers la fin des années 1940, six pièces radiophoniques étaient diffusées par la radio dans la semaine, et constituaient en tout quatre histoires complètes dans un mois. De plus, le vendredi, il y avait la célèbre émission *Dâstân-e âdineh* (L'histoire du vendredi). Il y avait de plus des pièces écrites et jouées à l'occasion d'évènements spéciaux. Parviz Khatibi (1923-1993), Abolghâssem Janati-Attâi (1917-1993), Mehdi Soheyli (1924-1987), Karim Fakour (1925-1996), Kamâlodin Mostajâbodaveh, Mohammad-Ali Afrâshteh (1892-1959), Mahmoud Rajâ et Mme Mansoureh Karimi ont écrit des pièces radiophoniques dès les premières années du fonctionnement de la radio en Iran.[5]



Logo de Radio Namâyesh

La fin des années 1950 et le début des années 1960, l'apogée des pièces radiophoniques

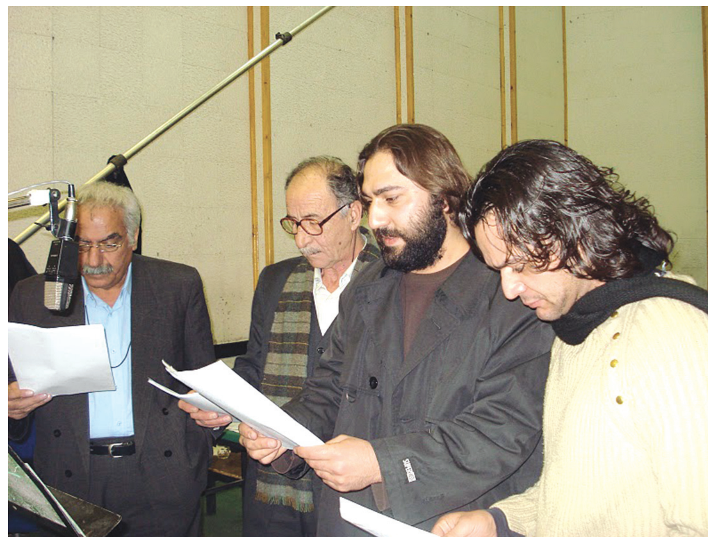
Au cours des années 1950, les pièces radiophoniques commencèrent à être enregistrées avant d'être diffusées, et la musique et les effets sonores furent ajoutés. C'est vers la fin des années 1950 qu'Azizollâh Hâtami entra à la radio en tant qu'écrivain et traducteur de pièces de théâtre. Azizollâh Hâtami et Pâshâ Sami'i (producteur des émissions de la radio) mirent en place des pièces radiophoniques à plusieurs épisodes. La première pièce à plusieurs épisodes écrite par Azizollâh Hâtami fut jouée sous la direction de Sâdegh Bahrâmi au printemps 1958 et diffusée à 22 heures.[6] Ce fut le début de l'émission *Dâstân-e shab* (l'histoire de la soirée), très écoutée par les Iraniens et qui était l'une des émissions les plus chères de la radio. Plus de trente acteurs jouaient dans ces pièces radiophoniques. Azizollâh Hâtami écrivit les histoires de cette émission de 1958 à 1963. Chaque histoire était divisée en six épisodes, et chaque épisode était diffusé

à 22 heures au cours de la semaine. Au cours des années 1960, d'autres écrivains collaborèrent avec cette émission, dont Mohammad Majlessi, Ahmad Soroush, Abolghâssem Janati-Atâ'i, Hassan Moshir-Bahrâm.[7]

La fin des années 1950 et les années 1960 furent également marquées par une pièce radiophonique extrêmement écoutée, diffusée chaque vendredi soir à 21 heures. Les rues étaient désertes à l'heure de sa diffusion. Le héros était un détective qui s'appelait Johnny Dollar et qui devait à chaque fois résoudre l'énigme d'un meurtre. L'émission se terminait par une question sur l'identité du meurtrier à laquelle les auditeurs pouvaient répondre en adressant un courrier à la radio à Téhéran. En fait, cette émission était une reprise d'une série de pièces radiophoniques diffusées par CBS aux Etats-Unis de 1949 à 1963 dans lesquelles les histoires policières se déroulaient à New York. Le présentateur de cette émission était Hossein Tossifian. Heydar Sârémi jouait le rôle de Johnny Dollar et Hamid Améli jouait le rôle du sergent-chef Walsh.

Une station consacrée au théâtre

A partir des années 1960, nombreux ont été ceux qui ont délaissé la radio pour regarder la télévision le soir. Cependant, les pièces radiophoniques ont gardé un attrait pour les auditeurs si bien que leur diffusion n'a jamais été arrêtée depuis la création de la radio iranienne. Il existe même, depuis l'été 2011, une station, *Radio Namâyesh*, qui diffuse chaque jour, de 17h à 24h, des pièces radiophoniques et des programmes consacrés au théâtre. ■



Des acteurs en train de jouer une pièce radiophonique (photo prise en 2006)

La fin des années 1950 et les années 1960 furent également marquées par une pièce radiophonique extrêmement écoutée, diffusée chaque vendredi soir à 21 heures. Les rues étaient désertes à l'heure de sa diffusion.

1. En Iran, on utilise l'expression «théâtre moderne» pour désigner le théâtre occidental, que les Iraniens ont connu au cours de leurs voyages en Europe et aux Etats-Unis à partir du XIXe siècle. Il y a par ailleurs en Iran des formes de théâtre dites «traditionnelles» dont l'origine remonte à la période préislamique.

2. Le Théâtre de Téhéran fut appelé le Théâtre Nasr par la suite. Il avait 650 places. Il est question de le transformer en musée du théâtre. Les informations sur Ali Nasr existent sur les sites suivants (consultés le 17 sept 2011): http://tarikhtheater.blogfa.com, http://www.persian-language.org, http://forum.irantrack.com, http://mehrdad-art.blogfa.com.

3. Pourhassan, Niayesh, *Sargozasht-e radio va peydâyesh-e drâm-e radio-i dar Iran* (L'histoire de la radio et de l'apparition des pièces radiophoniques en Iran), Revue *Namâyesh*, N° 123 et 124, Azar et Dey 1388 (nov et dec 2009).

4. Site officiel de Radio Namâyesh (une station consacrée au théâtre), consulté le 17 sept 2011 à l'adresse http://www.radionamayesh.ir.

5. Pourhassan, Niayesh. Op.cit.

6. Site officiel de Radio Namâyesh. Op.cit.

7. Site officiel de la radio de Téhéran, consulté le 17 sept 2011 à l'adresse http://radio.irib.ir/tehran.

La radio et les stations radiophoniques en Iran

Afsâneh Pourmazâheri

La radio ou plus précisément la radiodiffusion est la transmission des signaux à l'aide d'ondes électromagnétiques, dont la fréquence est moins importante que celle des ondes lumineuses. Quand à l'histoire de la naissance de ce nouveau genre de média de masse, elle est relativement récente.

En 1860, James Clerk Maxwell, physicien et mathématicien écossais, présenta la théorie de l'électromagnétisme qui marqua ainsi une première étape vers la réalisation ultérieure du petit bijou technologique appelé «radio». Quelques années plus tard, dans les années 1880, cette théorie fut reprise et approfondie par un physicien allemand, Heinrich Rudolf Hertz. Celui-ci parvint à transmettre des ondes sans fil en se servant des fréquences électroniques, d'où le nom de «hertz» pour mesurer les fréquences radiophoniques. En 1890 un physicien français, Edouard Branly, entreprit des recherches approfondies dans le même domaine. Ainsi, à la suite de ses expérimentations, il découvrit le principe de la radio-conduction et celui de la télémécanique. On le considère à ce titre comme l'un des principaux inventeurs de la radio. Six ans après, en 1896, Alexandre Popov, physicien russe, inventa l'antenne. Cette découverte permit à son tour à Guglielmo Marconi, physicien italien, de réaliser les premières expérimentations radiotélégraphiques en 1899. Les recherches de ce dernier contribuèrent grandement au développement de la télégraphie sans fil et firent de lui le véritable inventeur de la radio.

Le mois de juin 1896 fut marqué par la transmission du premier télégraphe sans fil à Londres. Pourtant, il fallut attendre 1920 pour que la radio soit mise à la portée du grand public, avec sa première diffusion régulière en Angleterre. L'un des premiers usages historiquement marquants de la radio eut lieu lors de la submersion du paquebot transatlantique Titanic en 1912 qui diffusa le cri d'appel à l'aide de l'opérateur du paquebot. Entre les deux guerres mondiales, la radio connut un succès extraordinaire et vint transformer d'une manière palpable l'existence des individus. D'après l'historien Eric Hobsbawm, «*la radio transforma la vie des pauvres, et surtout des ménagères, comme rien ne l'avait encore fait. Désormais, les plus solitaires ne devaient plus jamais être tout à fait seuls. Ils avaient à leur disposition toute la gamme de ce qui pouvait se dire, se chanter, se jouer ou s'exprimer autrement par la voie du son.*»[1]

En Iran, cette technologie fit son apparition plus tard. En 1924, le ministère de la guerre fournit la radio bidirectionnelle à ses employés. Huit ans après, c'est-à-dire en 1932, son usage se développa dans le pays et en 1934, l'utilisation de la radio fut ratifiée par le comité des ministres. Finalement, ce ne fut qu'en 1940 que le premier émetteur d'ondes radioélectriques fut installé à Téhéran, à Shemirân. A cette époque, on ne diffusait que huit heures de programmes sur vingt-quatre et cela comprenait majoritairement des informations, de la musique iranienne, des débats religieux, culturels, géographiques et historiques. La radio iranienne s'enrichit progressivement en ajoutant à sa grille de programmes des émissions matinales et d'autres consacrées aux jours fériés. Au début de son activité, la radio fut placée sous l'égide de l'administration générale des publications et publicités dirigée par 'Issâ Seddigh Alam, alors professeur de l'Université de Téhéran. Tout en siégeant dans la capitale, «Radio Téhéran» changea quelques années plus tard de nom pour devenir «Radio Iran». De cette manière, dès la deuxième moitié du XXe siècle, les Iraniens purent profiter de leur radio nationale indépendante qui ne cessa d'évoluer chaque année quant au contenu de ses émissions, mais également en se démultipliant

sous la forme de différentes stations radiophoniques. Les buts principaux de la radio se résumaient à l'époque en ces termes: consolider le pouvoir de l'Etat, familiariser les gens avec la modernité, annoncer les changements intérieurs et justifier les politiques en place.

En 1979, après la Révolution islamique, «Radio Iran» devint la «Télévision et radio de la République Islamique d'Iran». Elle s'efforce actuellement de moderniser ses émissions et de les harmoniser selon les critères de qualités internationaux, tout en respectant les particularités religieuses et culturelles du pays. Actuellement, il y a plusieurs stations actives au sein de la radio du pays qui chapeautent divers aspects des programmes quotidiens à savoir, Radio Varzesh (Radio du sport), Radio Sedây-e âshenâ (Radio Voix familière), Radio Ma'âref (Radio des Connaissances religieuses), Radio Payâm (Radio Message), Radio Sarâsari (Radio Nationale), Radio Farhang (Radio Culture), Radio Djavân (Radio Jeune) et Radio Ghorân (Radio Coran).

Radio Payâm (Radio Message)

Le but de cette station était initialement de capter et de diffuser les opinions des différentes couches sociales. Aujourd'hui, elle fait de son mieux afin d'être constamment en contact (vingt-quatre heures sur vingt-quatre) et ce en direct, avec les gens, avec pour objectif de répondre le mieux possible aux besoins de ces derniers. Ses principaux programmes se divisent en trois parties: la musique, les informations et le dialogue direct avec la population. D'après les sondages, parmi les 71% d'auditeurs des programmes musicaux, 76% préfèrent la musique iranienne et 4% la musique internationale. La majorité apprécie la



Logo de Radio Payâm

musique avec paroles. On y retrouve une grande diversité musicale notamment la musique traditionnelle, nationale, symphonique classique iranienne, pop, régionale, etc. selon l'heure et le moment de la journée.

Radio Payâm prend également en charge la diffusion de nouvelles, mais de façon brève et uniquement dans le but d'informer les auditeurs des évènements à venir, notamment sportifs, mais aussi des coupures d'électricité, d'eau, de la diffusion de films... et de toute information concernant en premier chef les citoyens et les activités civiques.

En 1924, le ministère de la guerre fournit la radio bidirectionnelle à ses employés. Huit ans après, c'est-à-dire en 1932, son usage se développa dans le pays et en 1934, l'utilisation de la radio fut ratifiée par le comité des ministres. Finalement ce ne fut qu'en 1940 que le premier émetteur d'ondes radioélectriques fut installé à Téhéran à Shemirân.

Radio Sedâ-ye âshenâ
(Radio Voix familière)

Radio Sedâ-ye âshenâ a officiellement commencé son activité en 2004, et réussit à attirer très rapidement l'attention du public iranien résidant à l'étranger,



Logo de Radio Sedâ-ye âshenâ

Radio Sedâ-ye âshenâ a officiellement commencé son activité en 2004, et réussit à attirer très rapidement l'attention du public iranien résidant à l'étranger, notamment grâce aux recherches préalables réalisées sur le mode de vie et les habitudes des Iraniens habitant hors de l'Iran, leurs goûts, leurs centres d'intérêts, etc.

notamment grâce aux recherches préalables réalisées sur le mode de vie et les habitudes des Iraniens habitant hors de l'Iran, leurs goûts, leurs centres d'intérêts, etc. Ce ne fut que trois ans plus tard que furent créées trois stations spécialisées, chacune se focalisant sur une zone géographique particulière, notamment sur les trois continents: l'Amérique, l'Europe et l'Asie. Il est à noter que les programmes radiophoniques de cette station changent constamment en fonction des sondages et avis des auditeurs. 52,5% des auditeurs suivent les programmes par satellite et 47.5% sur internet. Il faut ajouter que le nombre de ces derniers augmente rapidement en raison de la facilité d'accès aux informations qu'offre internet.



Logo de Radio Farhang

Radio Farhang (Radio culture)

Cette station traite prioritairement de thèmes culturels, littéraires, artistiques, notamment concernant des problèmes contemporains, tout en consacrant une bonne part de ses programmes à la musique et aux questions-réponses. Les auditeurs peuvent aussi profiter des dernières mises à jour des informations. Cette station met également à la disposition des auditeurs des émissions littéraires et sociales. Ces derniers peuvent aussi y écouter les discussions de l'Assemblée Nationale. Dans un but de divertissement, la station diffuse également de la musique traditionnelle, nationale, classique ou des bandes-son de films. Elle compte de nombreux programmes consacrés à la culture, parmi lesquels «Culture et société» (Farhang va jâmé'eh), «Culture et pensée» (Farhang va andisheh), «Culture et littérature» (Farhang va adab), «Etudes culturelles» (Motâlé'ât-e farhangi), «Culture et savoir» (Farhang va dânesh) et «Culture et art» (Farhang va honar).

Cette station fut créée afin de répondre à un besoin d'approfondissement des problèmes culturels qui nécessitent d'être expliqués et discutés indépendamment d'un cadre strictement informatif. De nombreux débats y sont diffusés

notamment dans les domaines philosophiques, littéraires et sociaux ou encore à propos d'une œuvre d'art, d'un poème, etc. La lutte contre les diverses formes d' «invasion culturelle», la réforme de certaines normes sociales ou la gestion et l'organisation des éléments culturels du pays font également partie des motivations ayant mené à la création de cette station.

Radio Ghorân (Radio Coran)

Radio Coran vit le jour 1983, conformément à la volonté de l'Imâm Khomeyni, et commença aussitôt ses activités sur les ondes FM et MW à raison de trois heures par jour. Sa fréquence de transmission augmenta en dix ans pour atteindre une diffusion constante. Elle inclue des émissions islamiques, notamment l'interprétation du Coran, la psalmodie du Coran, des concours de lecture du Coran, la connaissance des sciences coraniques, ainsi que diverses conférences religieuses et des discussions théologiques. Après toutes ces années, elle a réussi à devenir la seule station coranique en persan écoutée chaque jour par un grand nombre d'auditeurs. Récemment, grâce à la technologie informatique et à l'espace virtuel, elle a pu évoluer et développer ses contacts avec ses auditeurs. Cette station poursuit plusieurs objectifs majeurs, notamment répandre et participer à la concrétisation des idéaux d'une société islamique, créer et renforcer les connaissances coraniques, ainsi qu'incarner et illustrer les préceptes du Coran dans la vie réelle des gens dans le pays mais aussi à l'étranger. Cette station mise surtout sur les Iraniens expatriés (dans 80 pays à travers le monde) et essaie de les attirer vers les valeurs islamiques.

Malgré l'apparition d'internet, la radio demeure un moyen de communication très utilisé non seulement en Iran mais partout dans le monde, particulièrement grâce à sa facilité d'accès. Dans les pays développés, la radio est souvent sous l'égide d'organes privés tandis qu'en Iran, elle est contrôlée par l'Etat. La présence continue de la radio est également assurée par internet, grâce à l'informatisation des stations radiophoniques qui a connu un succès remarquable. La radio a également certains avantages comme ceux de limiter la mise en valeur et la présence excessive des célébrités, et constitue un espace d'expression doté d'une liberté plus grande notamment dans le domaine de l'expression des idées et en comparaison avec la télévision. ■



Logo de Radio Ghorân

Radio Coran vit le jour 1983, conformément à la volonté de l'Imâm Khomeyni, et commença aussitôt ses activités sur les ondes FM et MW à raison de trois heures par jour. Sa fréquence de transmission augmenta en dix ans pour atteindre une diffusion constante.

---

1. Eric Hobsbawm, *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XXe siècle*, 1914-1991, Complexe, 2003, p. 260.



La musique à la radio iranienne Depuis la création de la radio en 1940 jusqu'à la Révolution de 1979

Djamileh Zia

Le Bureau des recherches de la radio iranienne a publié récemment un livre qui retrace l'historique des programmes de musique de la radio iranienne depuis 1940 jusqu'à la Révolution de 1979. L'auteur, Iraj Barkhordâr, a consacré la plus grande partie de son livre aux différents orchestres qui ont joué à la radio au cours de cette période et a décrit quelques émissions de musique dont la série des *Gol-hâ*. L'auteur précise que la radio iranienne a invité les maîtres de musique iranienne à jouer à la radio dès sa création et a produit des émissions qui ont fait connaître aux auditeurs de la musique de qualité. Les années 1960 ont été marquées par la diffusion de chansons plus commerciales à la radio et par la création de quelques orchestres qui jouaient de la musique iranienne selon un modèle occidental. Une réaction de retour vers la musique iranienne de qualité jouée de façon traditionnelle est apparue à la radio iranienne quelques années avant la Révolution de 1979.[1]

La création de la radio iranienne

La création de la radio en Iran fait suite à l'installation du télégraphe sans fil, transféré du Ministère de la guerre au Ministère de la poste et du télégraphe en 1926. Le développement des installations sans fil à partir de 1932 aboutit à la création de la radio, inaugurée officiellement le 24 avril 1940. Dès lors, des microphones sont installés dans les lieux publics partout dans le pays pour permettre aux gens d'entendre les émissions de la radio. Au début, la durée des programmes diffusés à Téhéran est de cinq heures par jour, mais les provinces diffusent le soir des programmes locaux car ceux de Téhéran ne sont pas bien entendus en province.[2] Les programmes de la Radio de Téhéran comprennent des informations, des conférences ainsi que des émissions de musiques iranienne et occidentale.

La musique à la radio iranienne au cours des dix premières années, les premiers orchestres

Gholam-Hossein Minbâshian, qui dirige la Commission de musique de l'Organisation du Développement des Pensées (*Sâzmân-e parvaresh-e afkâr*),[3] invite dix musiciens tchèques pour qu'ils enseignent la musique occidentale aux élèves du Conservatoire de musique de Téhéran.[4] Après la création de la radio, en 1940, ces musiciens et quelques étudiants du Conservatoire de musique jouent chaque soir à la radio de la musique classique occidentale, pendant une demi-heure. L'orchestre est dirigé par Gholam-Hossein Minbâshian. De plus, l'Orchestre de l'Ecole Militaire (*Orchestr-e dâneshkadeh-ye afsari*), composé de militaires, joue à la radio des musiques occidentales telles que des valses, des tangos, des marches, etc. Quant à la musique iranienne, deux orchestres sont créés à la radio, l'un dirigé par Abol-Hassan Sabâ, l'autre par Mortezâ Mahjoubi, composés tous deux des meilleurs musiciens et chanteurs iraniens de l'époque.[5] Chacun des musiciens de ces deux orchestres joue également en solo une ou deux fois par semaine à la radio au cours d'un programme d'une quinzaine de minutes. Ali-Naghi Vaziri crée lui aussi un orchestre composé de quelques diplômés du Conservatoire de musique et d'autres musiciens, qu'il appelle *Orchestre-e novin* (Le Nouvel Orchestre). Cet orchestre commence son activité à la radio en novembre 1941 et joue de la musique iranienne dans un style nouveau, deux fois par semaine, jusqu'en 1946.[6] Le premier violon et le soliste de l'orchestre est Abol-Hassan Sabâ. Celui-ci et d'autres musiciens de l'orchestre poursuivront leur collaboration avec la radio par la suite. De plus, l'Orchestre de l'Association de la Musique Nationale (*Orchestr-e anjoman-e moussighi-ye melli*) dirigé par Rouhollâh Khâleghi, joue parfois à la radio des morceaux composés par Khâleghi.

> La radio iranienne a invité les maîtres de musique iranienne à jouer à la Radio dès sa création, et a produit des émissions qui ont fait connaître aux auditeurs de la musique de qualité.

Les émissions de musique des années 1950, les émissions *Gol-hâ*

Après le coup d'Etat de 1953, Nasrollah Mo'iniân est nommé Ministre des informations. Sous son ministère, les répétitions des orchestres de la radio et

la création des émissions musicales prennent une allure plus disciplinée, et quelques programmes de musique sont enregistrés.[7] De plus, sept orchestres sont créés à la radio (numérotés de 1 à 7) pour jouer surtout des mélodies simples et des

En 1956, Dâvoud Pirniâ crée une émission appelée *Gol-hâye rangârang* (Les fleurs multicolores) composée à la fois de morceaux de poèmes classiques déclamés, de musique traditionnelle iranienne jouée par un très bon soliste qui accompagne un chanteur exécutant un morceau de chant sans rythme (*âvâz*), ainsi que des chansons iraniennes (anciennes ou créées par des musiciens contemporains) jouées par un orchestre accompagnant un(e) très bon(ne) chanteur(se).

chansons composées par les musiciens qui collaborent avec la radio en tant que solistes. En somme, l'activité de ces orchestres est surtout centrée sur la musique iranienne populaire et à la mode. Le nombre de ces orchestres est réduit à quatre, puis à deux au bout de quelques années.

Cependant, l'évènement musical le plus important de cette période est la série des émissions intitulées *Gol-hâ***.** En 1956, Dâvoud Pirniâ crée une émission appelée *Gol-hâye rangârang* (Les fleurs multicolores) composée à la fois de morceaux de poèmes classiques déclamés, de musique traditionnelle iranienne jouée par un très bon soliste qui accompagne un chanteur exécutant un morceau de chant sans rythme (*âvâz*), ainsi que des chansons iraniennes (anciennes ou créées par des musiciens contemporains) jouées par un orchestre accompagnant un(e) très bon(ne) chanteur(se). Cette émission a un grand succès, ce qui amène les responsables de la radio à produire d'autres émissions du même type qui seront intitulées *Gol-hâye jâvidân* (Les fleurs éternelles), *Barg-e sabz* (Une feuille verte), *Shâkheh-gol* (Une fleur), *Gol-hâye sahrâ'i* (Les fleurs des champs). Dâvoud Pirniâ supervise toutes ces émissions jusqu'à son décès. Ensuite, la production de ces émissions continue presque de la



L'Orchestre de l'Association de la Musique Nationale, dirigé par Rouhollâh Khâleghi

même manière, sous la direction du poète Rahi Moayeri, puis de Mohammad Mirnaghibi (violoniste). *Gol-hâye rangârang* est produite régulièrement jusqu'en 1972 à raison d'une trentaine d'émissions par an en moyenne. Parmi les autres émissions qui combinent la poésie classique et la musique traditionnelle persanes, citons *Shâ'erân ghesseh migouyand* (Les poètes racontent une histoire), une émission hebdomadaire de 60 minutes où des solistes célèbres improvisent en fonction de l'ambiance créée par le thème des poèmes déclamés dans l'émission.[8]

Les émissions pédagogiques sur la musique

Rouhollâh Khâleghi produit deux émissions de qualité au cours de la période où il dirige le Conseil de la musique de la radio en 1958-59.[9] Il s'agit de *Sâz-o-sokhan* (Instrument et parole), une émission hebdomadaire de quinze à vingt minutes dans laquelle les mélodies de la musique traditionnelle iranienne sont analysées. Des extraits joués par des musiciens célèbres ou des chansons célèbres créées sur la base de ces mélodies sont ensuite diffusés à titre d'exemple pour augmenter les connaissances des auditeurs sur la musique iranienne. L'autre émission produite par Khâléghi est *Yâdi az honarmandân-e Irân* (Une évocation des artistes de l'Iran), une émission hebdomadaire de quinze minutes dans laquelle la vie et l'œuvre d'un musicien iranien sont présentées et des extraits d'une musique jouée ou créée par ce musicien sont diffusés. Cette émission attire l'attention non seulement des auditeurs non spécialistes mais des musiciens eux-mêmes du fait de sa forme simple et agréable et son ton narratif et distrayant.

Tendance à une occidentalisation de la musique iranienne diffusée par la radio iranienne au cours des années 1960

A partir de 1960, les programmes de la radio sont diffusés 24 heures sur 24 et deviennent plus diversifiés, y compris les programmes de musique. Progressivement, des chansons et de la musique pop font leur entrée à la radio, phénomène qui est concomitant avec la production et la vente de disques en Iran. Ainsi, certains chanteurs populaires deviennent célèbres grâce aux programmes de musique de la radio.

Les années 1960 sont également marquées par des créations d'orchestres de type occidental pour jouer de la musique iranienne. Citons l'Orchestre Farabi, créé à la radio en 1964 selon le modèle d'un orchestre symphonique, mais avec des instruments à la fois occidentaux et iraniens, et dirigé par Mortezâ Hannâneh après son retour d'Italie. Citons également le Chœur et l'Orchestre de la radio iranienne, créés vers 1966 pour exécuter des morceaux d'opéra des compositeurs occidentaux célèbres, ainsi que des mélodies folkloriques des différentes régions de l'Iran arrangées pour le chœur et l'orchestre. Ces expériences n'étant pas

Les années 1960 sont également marquées par des créations d'orchestres de type occidental pour jouer de la musique iranienne. Citons l'Orchestre Farabi, créé à la radio en 1964 selon le modèle d'un orchestre symphonique, mais avec des instruments à la fois occidentaux et iraniens, et dirigé par Mortezâ Hannâneh après son retour d'Italie.



L'Ensemble Aref

très séduisantes pour les auditeurs iraniens, cet orchestre est dissout assez rapidement.[10] Pour Iraj Barkhordâr, ces orchestres sont créés alors que l'on assiste à des changements sociaux en Iran, et témoignent de la tendance des Iraniens au cours de cette période à imiter les pays Européens et à mettre de côté (du moins en apparence) les traditions iraniennes.

Goltchin-e hafteh (La sélection de la semaine) est le nom d'une émission de 60 minutes, produite et diffusée de 1975 jusqu'en septembre 1978 une fois par semaine le vendredi. Iraj Barkhordâr, qui était le producteur de l'émission, la décrit dans son livre comme une émission exigeante, ayant le souci de réhabiliter la musique iranienne de qualité.

Mais cette tendance provoque en retour, à partir de 1970, la création de groupes qui imitent la façon de jouer des musiciens iraniens de l'époque qâdjâre et du début du XXe siècle, façon de jouer que nous appelons par convention «la musique iranienne traditionnelle».[11]

Retour vers la musique iranienne traditionnelle dans les années 1970

Goltchin-e hafteh (La sélection de la semaine) est le nom d'une émission de 60 minutes, produite et diffusée de 1975 jusqu'en septembre 1978 une fois par semaine le vendredi. Iraj Barkhordâr, qui était le producteur de l'émission, la décrit dans son livre comme une émission exigeante, ayant le souci de réhabiliter la musique iranienne de qualité. Cette émission permet de faire connaître au public des chanteurs tels que Mohammad-Reza Shajarian, Shahram Nazeri et Mme Hengâmeh Akhavân, et des groupes qui jouent la musique iranienne traditionnelle tels que l'Ensemble Sheyda, l'Ensemble Aref, l'Ensemble Samâ'i, l'Ensemble Payvar. L'émission *Goltchin-e hafteh* est produite quand Houshang Ebtehaj, poète iranien, dirige l'Unité de la musique de la Radio. Ebtehaj est également à l'origine

de la création d'une émission sur le modèle des *Gol-hâ*, appelée cette fois *Gol-hâye Tâzeh* (Les nouvelles fleurs), dont la production commence en 1971 et se poursuit jusqu'à la Révolution de 1979, où l'on utilise de vieilles chansons iraniennes rejouées par l'Ensemble Payvar, l'Ensemble Sheyda et l'Ensemble Samâ'i. Ces émissions, qui reçoivent un accueil chaleureux de la part des auditeurs, sont un avant-goût de la musique qui deviendra prédominante après la Révolution de 1979, à côté des chansons révolutionnaires. ■

---

1. Barkhordâr évoque dans son livre d'autres genres musicaux diffusés par la radio iranienne de 1940 à 1979 (de la musique pour les enfants, de la musique folklorique, de la musique religieuse) que nous n'aborderons pas dans cet article.
2. La radio resta rattachée au Ministère de la poste, télégraphe et téléphone jusqu'en 1942, date à laquelle elle passa sous la direction du Bureau des Propagandes et des Publications (*Edareh-ye Tablighât va Enteshârât*) créé la même année. En 1963, la radio iranienne passa sous la tutelle du Ministère des informations, et finalement elle fut réunie avec la Télévision d'Iran au sein de l'Organisation de la Radio et de la Télévision Nationale d'Iran (*Sâzmân-e râdio va television-e melli-ye Irân*) en 1971.
3. L'Organisation du Développement des Pensées fut créée le 2 janvier 1939 (12 Dey 1317) par le Ministre de la culture afin de «développer et guider l'opinion publique».
4. Gholâm-Hossein Minbâshian avait étudié le violon en Europe et ne s'intéressait pas beaucoup à la musique iranienne. Il dirigea le Conservatoire de musique jusqu'au départ de Rezâ Shâh Pahlavi en septembre 1941, et fut remplacé alors à ce poste par Ali-Naghi Vaziri.
5. Les musiciens étaient Mehdi Barkashli (violon), Sacha Tarkhânian (tar), Ali-Mohammad Khâdem-Missâgh (violoncelle), Mehdi Khâledi (violon), Rouhollâh Khâleghi (violon), Habib Samâ'i (santour), Hossein Sanjari (tar), Ali-Akbar Shahnâzi (tar), Abol-Hassan Sabâ (violon), Youssef Foroutan-Râd (violon), Mortezâ Mahjoubi (piano), Javâd Maroufi (piano), Mehdi Navâ'i (ney), Mortezâ Neydâvoud (tar), Ali-Naghi Vaziri (tar), Hayk (kamantcheh), Youssef Youssefzâdeh (piano). Les chanteurs étaient Adib Khansâri, Tâj Esféhâni, Javâd Badi'zâdeh, Gholâm-Hossein Banân, Abdol-Ali Vaziri, et les chanteuses Parvâneh, Rouhanguiz, Rouhbakhsh, Ghamar-ol-Molouk Vaziri. Rappelons que les musiciens qui utilisaient les instruments occidentaux (comme le violon et le piano) jouaient de la musique iranienne, avec y compris les quarts de ton qui n'existent pas dans la musique occidentale.
6. Ali-Naghi Vaziri fut le premier à utiliser en Iran les notes de musiques, dont il avait pris connaissance lors d'un séjour de cinq ans en France et en Allemagne.
7. Les programmes de musique diffusés par la radio iranienne furent toujours en direct jusqu'en 1953. La radio ne disposa pas d'appareil pour enregistrer les programmes jusqu'en 1950.
8. Les musiciens qui participaient souvent à cette émission étaient Habibollâh Badi'i (violon), Homâyoun Khorram (violon) et Farhang Sharif (tar).
9. Le Conseil de la musique de la radio (*Showrâ-ye moussighi-ye radio*) fut l'instance qui autorisait la diffusion des programmes musicaux produits et enregistrés. Khâleghi dirigea également pendant un temps l'orchestre qui jouait pour les émissions *Gol-hâ*.
10. Les mélodies iraniennes furent arrangées pour être jouées de façon polyphonique par ces orchestres, alors que la musique traditionnelle iranienne est monophonique.
11. Il existe quelques disques des musiciens iraniens du début du XXe siècle. Les musiciens iraniens des années 1970 ont reproduit la façon de jouer de ces maîtres en écoutant leurs disques.

Source bibliographique: Barkhordâr, Iraj, *Moussighi-ye radio va naghsh-e modiriat: barresi-ye moussighi-ye râdio pish az enghelâb-e eslâmi-ye Iraân* (La musique à la radio et le rôle des directeurs: étude de la musique à la radio avant la Révolution islamique d'Iran), Ed. *Tarh-e Ayandeh* pour Le Bureau des recherches de la radio iranienne (*Daftar-e pajouhesh-hâye râdio*), Téhéran, 1387 (2008).

"Iran french radio", ou la radio francophone iranienne

Sarah Mirdâmâdi



Outre ses programmes radiophoniques et télévisuels en persan, durant ces dernières décennies, l'IRIB (Islamic republic of Iran Broadcasting) s'est également efforcé de développer ses activités en langues étrangères pour s'adresser à des publics internationaux. L' "Iran French Radio" est alors née. Cette station de radio diffuse chaque jour trois heures d'émission en trois parties. Parmi ces dernières, deux heures sont du direct.

Elle aborde notamment l'actualité internationale, mais diffuse aussi des programmes religieux et culturels consacrés à la découverte de l'Iran et de l'islam regroupés dans les sous-catégories "Radio islam" et "Radio culture". Dans le domaine de l'actualité, qui se focalise avant tout sur le Moyen et le Proche Orient sans pour autant négliger les autres pays du monde, le but de cette radio est de refléter la position officielle de la République islamique d'Iran. Elle propose également une série intitulée "Venez avec nous en Iran" dont le but est de faire découvrir à ses auditeurs francophones divers aspects culturels et historiques de ce pays. Elle diffuse également des analyses sur l'actualité, notamment sur le 11 septembre, et réalise des entretiens avec diverses personnalités ou analystes tels que Pierre Dortiguier, Philippe Raggi, Jacques Borde, ou Thierry Meyssan.

"Radio islam", qui fait partie de cette même radio, se consacre à la présentation de l'actualité religieuse et des grands événements du calendrier musulman chiite mais diffuse aussi des invocations traduites en français, des paroles de grandes personnalités religieuses chiites… Elle évoque la pensée de l'Imâm Khomeyni, présente un commentaire du Coran ou encore l'islam chiite de façon très claire et informative. "Radio culture" présente quant à elle les différents événements culturels en Iran (expositions, conférences internationales…) mais également l'actualité de la culture iranienne dans le monde. Elle fait également découvrir à ses auditeurs des lieux touristiques à visiter, mais aussi de grandes personnalités culturelles passées telles que Shahyiâr ou Kamâl-ol-Molk, ou actuelles, telles que le réalisateur Majid Majidi. Elle consacre également des émissions aux arts persans, notamment à la musique persane et ses origines. La radio francophone iranienne a également un site internet très complet où l'on peut réécouter l'essentiel des émissions, ou les lire sous forme retranscrite. ■

Site de la radio francophone iranienne:
http://french.irib.ir
http://french.irib.ir/radioislam/
http://french.irib.ir/radioculture/

Entretien avec Mme Labkhand Nematiân, directrice du service francophone de la radio iranienne

Babak Ershadi

Pourriez-vous nous présenter brièvement le service international de la radio iranienne?

Le service international de l'IRIB est la station de radiodiffusion internationale de l'Iran et dépend de la radio-télévision nationale. Il a été créé en 1956 dans l'objectif de faire connaître l'Iran au reste du monde. En 1956, commencent les émissions en anglais, suivies en 1957 par celles en français. La diffusion se fait par ondes courtes et par satellite (Hotbird, Telstar 12, Arabsat 2D). Les émissions se font en 27 langues dont l'albanais, l'allemand, l'anglais, l'arabe, l'azéri, le bosniaque, l'espagnol, le français, l'hébreu, l'italien et le russe

Quels sont les objectifs de la Radio francophone iranienne?

La rédaction française de l'IRIB, lancée en 1957, diffuse 3 heures d'émission en trois parties, dont 2 heures en direct et une heure rediffusée. Nos émissions cherchent à informer les auditeurs des dernières évolutions internationales dont celles en particulier du Moyen et du Proche-Orient. Nous souhaitons également faire connaître l'histoire et la culture iranienne à tous ceux et celles qui désirent avoir une approche objective de notre pays, un pays de culture et de civilisation fort anciennes.

Qui sont vos interlocuteurs?

Nous bénéficions d'un assez large public qui est dispersé dans tous les pays francophones du monde: en France, en Belgique, en Suisse bien sûr, mais aussi au Canada, en Afrique du nord et en Afrique subsaharienne. Certains de nos auditeurs suivent nos émissions depuis plus de trente ans. Ils nous sont fidèles autant que peuvent l'être des amis, les membres d'une même famille. Ils nous donnent des conseils, nous demandent des informations, nous proposent des sujets d'émission et on a même parfois la chance inouïe de les recevoir dans les locaux de l'IRIB!

Vous avez parlé d'un public très diversifié. Comment la radio francophone iranienne répond-elle à cette diversité?

Justement, notre premier souci à l'IRIB est d'être à l'écoute de nos auditeurs et de savoir nous montrer à la hauteur de leurs attentes. Le club de «nos amis» puisque c'est ainsi que nous qualifions nos auditeurs, apprécie en général les émissions à teneur politique, sociale ou encore culturelle. Tout ce qui se réfère à l'histoire de l'Iran, à la langue, à l'art, à la littérature ou encore à la géopolitique de notre pays est largement commenté et apprécié.

Avec les progrès acquis dans le monde des télécommunications, est-ce que «les ondes courtes» sont en train de disparaître?

Au mot «disparition», je préfère celui d'«évolution». La radio est sans doute l'une des plus grandes innovations de l'humanité et ce qu'elle a apporté à cette humanité en terme de rapprochement des cœurs, des esprits, des cultures et des civilisations est si important, si primordial que rien ne pourrait l'effacer. Que l'arrivée de nouvelles technologies dont celle de l'internet tende à réduire le champ d'action des ondes courtes, c'est un fait indéniable mais de là, à prédire leur disparition pure et nette,

c'est un pas que je ne franchirai pas pour la simple et bonne raison que notre monde est celui des disparités, des inégalités et tant qu'il y aura des pays, des régions qui n'ont pas accès aux nouvelles technologies, la radio restera une source de communication avec le monde extérieur.

> La rédaction française de l'IRIB essaie de s'adapter à l'air du temps, d'où un réel effort de la part de tous les membres de l'équipe d'avoir une meilleure représentation sur la toile.

Quelles mesures avez-vous prises pour vous adapter à ces «évolutions»?

Vous savez, on ne peut pas sous-estimer l'influence grandissante du net dans ce domaine. Outre la diffusion de nos émissions via le satellite, la rédaction française de l'IRIB essaie de s'adapter à l'air du temps, d'où un réel effort de la part de tous les membres de l'équipe d'avoir une meilleure représentation sur la toile. La fiabilité, la qualité, la rapidité voilà les trois mots d'ordre qui guident nos pas dans la mission que nous nous sommes fixés, celle de fournir à notre public «occidental» et «africain» les ressorts nécessaires pour mieux comprendre cet Orient qui leur apparaît parfois si «compliqué».



Capture d'écran de la partie culture du site internet de la section francophone de la radio iranienne

Pour la radio, Internet serait-il un adversaire ou une opportunité?

Pour une station de radio, l'internet représente un plus. Je ne crois nullement aux oracles de ces férus du net qui prédisent la fin des ondes courtes. Comme tout moyen de communication, celles-ci subiront une évolution, une évolution qui leur offrira une meilleure réception. S'il y a quelques années, l'auditeur lambda avait du mal à être à l'heure pour écouter son émission préférée, aujourd'hui, il a la possibilité de recevoir cette même émission en podcast, de l'enregistrer, de la conserver, de l'écouter quand et où il le veut. Et c'est cela, ce que j'appelle «évolution».

Comment nos lecteurs pourront-ils vous voir sur le net?

Si vous le permettrez, je souhaite inviter tous vos lecteurs, quel que soit leur âge et leur centre d'intérêt, à venir nous voir sur le net, à se connecter à notre site: http://french.irib.ir. Ils y retrouveront toutes les informations concernant les horaires de diffusion de nos émissions ainsi que le contenu de celles-ci. Ils ont également la possibilité, s'ils le souhaitent, de nous envoyer leurs propositions, leurs objections à notre courriel frenchradio@irib.ir. C'est un honneur pour tous les membres de la Rédaction française de l'IRIB que de pouvoir tisser de nouveaux liens d'amitié et de servir de pont entre l'Occident et l'Orient.■

Littérature d'enfance et de jeunesse après la Révolution islamique d'Iran

Ramezânali Vâsheghâni Farahâni

Compte tenu de l'importance de l'éducation islamique et l'extension des sujets pédagogiques via l'écriture, les écrivains iraniens se sont également orientés vers la littérature d'enfance et de jeunesse. En réduisant le ton littéraire à une forme plus souple et proche du langage enfantin, les écrivains iraniens tentèrent de s'approcher davantage du monde des enfants bien avant la Révolution. Grâce en particulier aux efforts de Djabbâr Baghtchehbân, la littérature d'enfants vit le jour en 1300 (1921). En 1319 (1940), Sobhi Mohtadi lança une émission radiophonique pour les enfants, sous forme de contes à écouter avant l'heure du coucher.

Avant la Révolution islamique, certains grands écrivains ont créé des œuvres qui ont ouvert la voie au foisonnement de la littérature d'enfance. Parmi les plus connus, nous pouvons citer Mahdi Azâryazdi, Mahmoud Hakimi, Seyyed Gholâmrezâ Sa'idi, Ali Shariati, Mortezâ Motahari, Mostaphâ Zamâni, Samad Behrangi, Parvin Dowlat Abâdi, ou encore Mahmoud Kiânoush.

Ces écrivains furent parmi les premiers à aborder les thèmes moraux et spirituels dans leurs écrits destinés aux enfants et adolescents. Avec son *Dâstân-e Râstân* (Récits des Justes), Mortezâ Motahari a entre autre rendu un service extraordinaire à la jeunesse iranienne. L'impact important de ce mouvement perdure toujours.

Ali Shariati, penseur et intellectuel iranien, en écrivant son *Yek, djelosh tâ binahâyat sefr-hâ* (Un, avec devant infiniment de zéros) et Mostaphâ Zamâni avec son *Ghesseh-hâye Ghor'ân* (Histoires coraniques) ont également accompli un grand pas en ce sens. Mahmoud Hakimi, en reproduisant les récits historiques, en particulier l'histoire des premiers temps de l'islam, a réussi à susciter une nouvelle émotion dans la jeunesse iranienne par rapport à l'histoire de l'islam. Toutes ces œuvres eurent un impact significatif sur la réhabilitation de la culture islamique au sein des familles iraniennes.

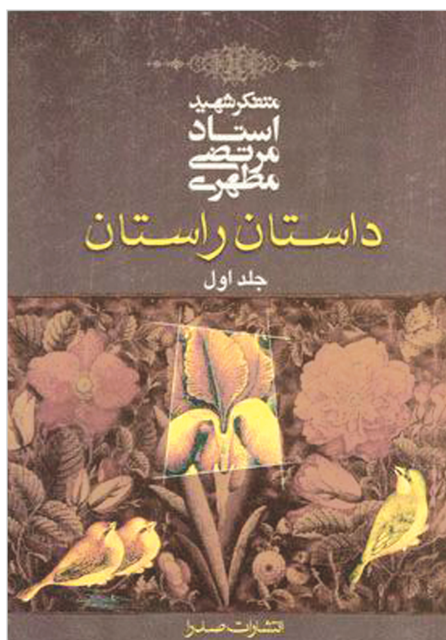
En général, la littérature pour enfants et destinée à la jeunesse ne faisait pas l'objet d'une attention ciblée avant la Révolution de 1979. Ainsi, le monde littéraire n'attachait pas à cette catégorie littéraire l'importance qui lui était due.

Le regard, le ton et la rhétorique utilisés étaient plutôt faits pour un auditoire adulte et l'approche se faisait, plutôt que par l'intermédiaire d'un récit intéressant les enfants et les adolescents, par les tendances politico-sociales des écrivains.

Ce contexte était toutefois naturel, car les écrivains engagés ou religieux n'étaient pas nombreux d'une part, et d'autre part, le pouvoir politique surveillait de près toute velléité d'éveil.

Un grand nombre d'écrivains de la littérature de jeunesse étaient issus des courants politiques de gauche tels que le parti communiste iranien, le Toudeh, les sympathisants marxiste-socialistes, ou les pensées occidentales, étrangères ou hostiles aux idées et pensées religieuses. Profitant d'une organisation solide et d'un courant bien infiltré dans le système intellectuel et politique, ce groupe d'écrivains se procurait également des soutiens étrangers pour faciliter son infiltration doctrinale et sa domination intellectuelle. C'est justement suite à cette politique qu'ils adoptèrent une tendance ciblée en se tournant vers la traduction des œuvres littéraires étrangères.

Lors d'une interview, Hossein Fattâhi, spécialiste de la littérature de jeunesse en Iran, dit à ce propos: «*Les statistiques officielles montrent qu'entre 1346 et 1356 (de 1967 à 1977), le taux de traduction des livres étrangers en Iran s'élevait de 80 à 85%, tandis*



Couverture de Dâstân-e Râstân *de Mortezâ Motahari*

que pour la même période, le taux de publication de livres iraniens était de 15 à 20%. D'ailleurs, dans le cas d'un bon nombre de ces ouvrages iraniens, il s'agissait de rééditions ou de reprises de textes anciens… C'est notamment en raison d'une telle pauvreté du marché du livre que les récits de jeunesse à orientation religieuse, tels que le Dâstân-e Râstân *de Motahari étaient l'objet d'une grande popularité.*

En général, la littérature pour enfants et destinée à la jeunesse ne faisait pas l'objet d'une attention ciblée avant la Révolution de 1979. Ainsi, le monde littéraire n'attachait pas à cette catégorie littéraire l'importance qui lui était due.

Dans les années 1360 (1981), la proportion traduction/rédaction de la littérature atteignit heureusement le taux inverse. En d'autres termes, le taux de traduction qui s'élevait à 80% avant la Révolution laissa place à un foisonnement d'écriture, tous sujets compris. Ce succès remarquable constitue le point focal le plus important de cette époque.»

Dans l'ensemble, avant la Révolution de 1979, la littérature de jeunesse ne rassurait pas. On y trouvait souvent des contenus malsains, nuisibles et même corrompus, où un réalisme étrange poussait les écrivains à ne pas épargner aux enfants et aux adolescents le moindre détail choquant. Ce courant était effectivement d'une forte volonté à confiner l'esprit de la jeune génération dans des sujets en apparence secondaires et peu provocateurs pour le système politique.

Pour Fâtemeh Amiri, spécialiste de la littérature persane, «*la littérature de cette période était façonnée de telle sorte qu'elle n'attirait pas la jeunesse iranienne vers la lecture. Elle l'orientait plutôt vers les romans noirs, policiers, fictions, imaginaires ou des écrits nihilistes et désespérants. Le contenu était marqué par l'abondance de scènes d'amour ou de relations illicites: dans l'ensemble, cette littérature n'était pas faite pour la jeunesse.*»

Quant à Mortezâ Motahari, il écrit à ce propos: «*On peut dire que la Révolution islamique étant fondée sur les valeurs islamiques et les causes confessionnelles, elle prend pour cible, au-delà de ses effets sur la sociopolitique du pays, l'esprit des individus, en leur donnant une mentalité différente et en leur modifiant le regard, le goût littéraire et les attentes intellectuelles qu'ils avaient de la littérature, car il s'agit, au fond, d'une révolte culturelle et spirituelle qui puise ses origines dans les nobles enseignements de l'islam. Il s'agit d'une révolution qui bénéficie d'une identité islamique dans tous ses aspects politiques,*

idéologiques, spirituels et même matérialistes.»

Effectivement, dès l'époque des luttes révolutionnaires, certains écrivains décident de changer et de créer une littérature en accord avec le nouvel horizon ouvert, pour prouver leur solidarité et leur convergence de vue avec l'état culturel du pays. Parmi ces écrivains nous citerons: Nâsser Irâni, Nâder Ebrâhimi, Mahmoud Golâb Dareii, Houshangh Morâdi Kermâni, Mahmoud Kiânoush, etc.

Parmi eux, Houshangh Morâdi Kermâni est à citer à titre particulier, puisqu'il a réussi à créer des œuvres universelles et du goût de tout auditoire, jeune ou plus âgé, des œuvres souvent également connues à l'extérieur du pays.

Kermâni a commencé sa carrière littéraire dans les années 1340 (1961), mais son œuvre ne s'est pleinement développée et n'a atteint sa maturité qu'après la Révolution islamique. Il est aujourd'hui l'un des plus importants auteurs de jeunesse d'Iran.

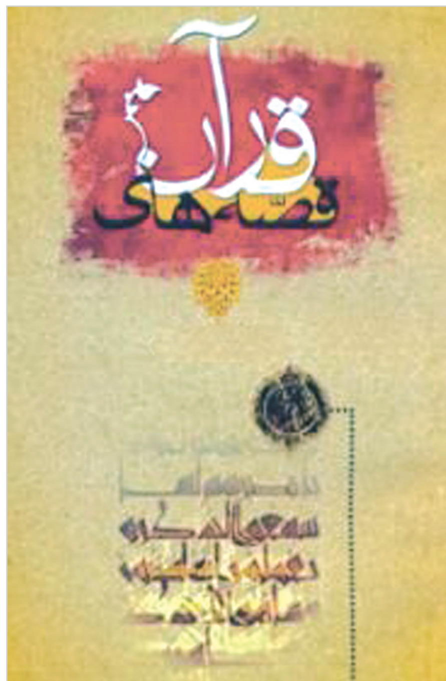
Ses succès remarquables ont fait que plusieurs de ses œuvres ont été traduites à l'étranger et lui ont valu plusieurs prix littéraires, lors de festivals locaux ou internationaux.

En 1379 (1999), son livre *Batcheh-hâye ghâlibâf* (Les enfants tisseurs), écrit en 1980, faisait partie des livres candidats du prix Kiriyama Pacific 2000, une première pour un livre iranien.

Dans la même période, une autre génération d'écrivains iraniens est également apparue sur la scène littéraire qui, à son tour, a entrepris de promouvoir une littérature de jeunesse adaptée aux besoins des enfants et adolescents. Cette nouvelle génération, mûrie durant la Révolution et la guerre qui l'a suivie, est quelque peu différente de la précédente et a réussi à porter la nouvelle littérature à des sommets nouveaux. On peut citer parmi eux: Seyyed Mahdi Shodjâ'i, Ebrâhim Hassanbeygi, Dârioush Abedi, Mahmoud Mirkiâni, Hossein Fattâhi, Djamshid Sepâhi, Rezâ Râhgozar (ce dernier commença à écrire avant la Révolution, mais il fait partie des écrivains engagés et courageux de son temps, qui a beaucoup fait pour la littérature de jeunesses), Hamid Gerogân, Mahdi Hadjvâni, Amir Hossein Fardi, Mohammad Rezâ Kâteb, Mahdi Morâd Hâssel, Mohammad Mohammadi, Samirâ Aslânpour, Maryam Djamshidpour et Faribâ Kalhor.

Avant de présenter quelques œuvres de jeunesse d'avant ou d'après la Révolution, il convient de préciser que cette catégorie de littérature a connu une évolution profonde dans les années précédant la chute du régime du Shâh.

Les messages comme la liberté, la morale, l'unité et la solidarité, l'unité de verbe et d'action, le renforcement de l'espoir, l'invitation à l'amour et



Couverutre de Ghesseh-hâye Ghor'ân *de Mostaphâ Zamâni*



Couverture de Dâstân-e gol-e sorkh *de Mahmoud Barâbâdi*

l'affection, la persévérance religieuse, le refus des attitudes vulgaires, le rejet des conduites incitatrices des passions matérielles et menant aux dérives mentales et comportementales, font partie des grands thèmes abordés.

Cette littérature tente également d'enseigner le discernement et le sens de la réflexion à la jeunesse du pays. Les spécialistes littéraires reconnaissent les particularités suivantes pour cette catégorie de la littérature iranienne:

1. La naissance d'une littérature spécialisée et conforme aux besoins des enfants et de la jeunesse issus de la génération révolutionnaire.

2. La croissance et l'amélioration qualitative et quantitative des œuvres littéraires.

3. L'amélioration et la spiritualisation des visions, valeurs et perspectives appliquées par les ouvrages littéraires de jeunesse.

4. Le réalisme accru des œuvres destinées à la jeunesse.

5. La variété thématique.

6. La croissance quantitative des œuvres rédigées par rapport aux œuvres traduites.

7. L'abondance des récits et nouvelles littéraires avec des contenus religieux et moraux, ainsi que la croissance de la reproduction littéraire.

8. Le développement des thèmes culturels parallèlement à l'extension éducative à l'aide d'enseignements pédagogiques.

9. La modélisation de personnalité et de caractère, à partir des caractères de braves soldats morts ou mutilés sur le front durant la guerre.



Couverture de Derakhti ke parandeh-hâ râ doust nadâsht *de Djamshid Sepâhi*

Ces changements commencèrent à intervenir au moment où la littérature de jeunesse prérévolutionnaire était quasi étrangère aux réalités internes et externes de cette couche sociale hautement sensible.

Voici quelques uns des ouvrages de la littérature pour enfants et adolescents de cette période:

1. *Parastoui ke parvâz nemidânest* (L'hirondelle qui ne savait pas voler), 1358 (1979), de Djamshid Sepâhi.

2. *Hamsafarân-e Bâd* (Les voyageurs du vent), 1358 (1979) et *Shâh-e Koutchak*» (Le petit roi), 1359(1980), par Naghi Soleymâni.

3. *Vaghti Batcheh-hâ enghelâb mikonand* (Quand les enfants font la révolution), 1357(1979), par Hamid Tadayyon.

4. *Shokouh-e Shahâdat* (La splendeur du martyr), 1359 (1980), Hamid Gerogân.



Couverture de Salâm ey setâreh-hâ *de Farhâd Toussi*



Couverture de Bâgh-e vahsh-e kâghazi *de Hamid Gerogân*

5. *Dâstân-e gol-e sorkh* (Le récit de la rose), 1359 (1980), Mahmoud Barâbâdi.

6. *Salâm ey setâreh-hâ* (Bonjour à vous, ô étoiles), 1360 (1981), Farhâd Toussi.

7. *Safar-e tcheshmeh-ye koutchak* (Le voyage de la petite fontaine), 1363 (1984), *Rouz-hâye emtehân* (Les jours d'examens), 1363(1984), *Dotcharkheh-ye Aghâ Jân* (Le vélo d'Aghâ Jân), 1366 (1987), par Fereydoun Amouzâdeh Khalili.

8. *Bâgh-e vahsh-e kâghazi* (Le zoo en papier), 1362 (1983), Hamid Gerogân.

9. *Derakhti ke parandeh-hâ râ doust nadâsht* (L'arbre qui n'aimait pas les oiseaux), 1362 (1983), Djamshid Sepâhi.

10. *Andouh-e Barâdar* (Le chagrin du frère) par Seyyed Mahdi Shodjâi'i.

11. *Yek parvâneh, hezâr parvâneh* (Un papillon, mille papillons), 1365 (1986), Hassan Ahmadi.

12. Une collection intitulée *Rouz-e tanhâi-ye man* (Le jour de ma solitude), *Pandj sang* (Cinq pierres) et *Afsâneh-ye khoshbakhti* (La légende de bonheur), 1366 (1987), Mohammad Mirkiâni.

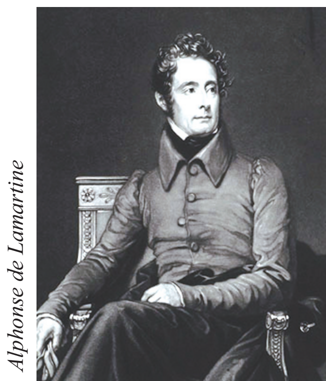
13. *Fazânavard dar koureh-ye adjorpazi* (L'astronaute dans le four à briques), 1367 (1988), Mohammad Mohammadi. ■

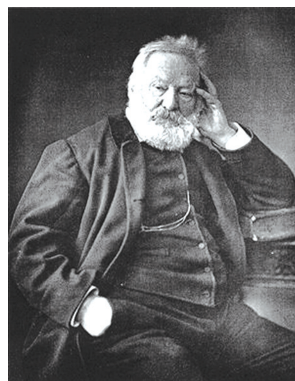
Bibliographie:

- Hassan Bayât, Mohsen Hosseini, *Goftâr-hâyi darbâre-ye adabiât va tcheshmandâz adabiât-e enghelâb-e eslâmi* (Perspective de la littérature sous la révolution islamique d'Iran), Centre de recherches de l'IRIB. 1387 (2009).
- Saïd Alâi, *Djariânshenâsi she'r-e enghelâb-e eslâmi* (Typologie de la poésie révolutionnaire iranienne), Juillet 2008, Centre de documentation de la Révolution islamique. (www.irdc.ir)
- Fereydoun Akbari Shelderehey, *Darâmadi bar adabiât-e dâstâni pas az pirouzi enghelâb-e eslâmi-e Iran* (Introduction à l'évolution de la littérature romanesque après la Révolution islamique), Mai 2003, Centre de documentation de la Révolution islamique. (www.irdc.ir).
- Mohammad Rezâ Sangari, *Harfi az djens-e zamân* (Une parole faite de temps), Téhéran, éd. Ghou, 1997.
- Mohammad Ali Djamâlzâdeh, *Ghesseh nevisi,* par Ali Dehbâshi, Téhéran, Ed. Shâhab et Sokhan, 1999.
- Sâdegh Hedâyat, *Payâm-e Kâfkâ* (Message de Kafka), Téhéran, Ed. Amir Kabir, 1963.
- Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1991.
- Roger Caratini, *Dictionnaire des personnages de la Révolution Française*, Novembre 1988.
- Ali Hâeri, *Zehniat va zâvieh-ye did dar naghd adabiât-e dâstâni* (L'esprit et l'angle de vue dans la critique littéraire), Téhéran, ed. Koube, 1990.
- Mohammad Rezâ Sarshâr, *Tchesmandâz adabiât-e dâstâni pas az enghelâb* (Aperçu de la littérature romanesque après la Révolution), Téhéran, Ed. Payâm Azâdi, 1996.
- Seyyed Mahdi Shodjâi'i, interview aves le mensuel littéraire Ahl-e Ghalam.
- Hassan Mirâbedini, *Sadsâl dâstânnevisi Iran* (Cent ans de récit en Iran), Téhéran, ed. Tcheshmeh, 1998.
- www.anjomanghalam.ir/1388/09/post-187.html
- www.shat.ir/home.html
- www.farhangeisar.org/
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Velayat-e_faqih
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Guerre_Iran-Irak

L'Iran sentimental des romantiques: Hugo, Lamartine

Majid Yousefi Behzâdi
Université d'Ispahan


Alphonse de Lamartine


Victor Hugo

L'Iran des romantiques est une contrée brillante, bigarrée et grandiose où le charme de la nature et la vivacité des couleurs épurent la vie de la monotonie et de la vulgarité, et la rendent plus intense, plus poétique. En matière de poésie, les rapports de l'Iran avec les lettres françaises sont variés. Nous tâcherons de présenter dans cet article quelques remarques sur l'attrait de Victor Hugo et de Lamartine pour la poésie iranienne et sur le réinvestissement de cette influence dans leurs œuvres. Hugo s'est intéressé aux poésies iraniennes par sa lecture préalable de Fouinet[1], et il reproduit en tête de ses *Odes et Ballades* ("Pour les pauvres", poème publié dans *Le Globe* du 3 Février 1830, et "Soleils Couchants", publié en septembre 1829), écrites en 1822, un vers de Hâfez «*Ecoutez, je vais vous dire des choses du cœur*»[2]. D'après ce vers, nous pouvons supposer qu'il connaissait la poésie de Hâfez et qu'il en a surtout apprécié la sincérité spontanée de l'inspiration. En effet, l'image qu'il se faisait de l'Iran avant la communication des traductions de Fouinet lui était fournie par une lecture passionnée de la poésie iranienne et l'Iran resta toujours pour lui la patrie idéale du poète.


La Douleur du Pacha, *oeuvre de Charles Robertson publiée dans* Les Orientales de *Victor Hugo, 1829*

Dès 1824, *Odes et Ballades*, la quinzième Ballade "La fée et la Péri", place un enfant entre l'Occident des fées et l'Orient des Péris. Le «*minaret des maures*», «*la pagode de nacre*» s'opposent aux «*gothiques églises*». Si la Péri ouvrait l'éden de l'Orient: «*l'Orient fut jadis le paradis du monde*», en revanche, la fée convie l'enfant orphelin à «*Peupler de gais follets la morose abbaye*».

Charmé entre la belle Orientale parmi les bayadères
Mon front porte un turban de soie;
Mes bras de rubis sont couverts
Et la magicienne qui chante sous la lune:
Mon aile bleue est diaphane,

L'enfant qui «*écoutait des esprits l'appel*

fallacieux» montera pourtant aux cieux de la chrétienté. Cet ultime poème annonce *Les Orientales* de 1929 dans lesquelles les couleurs orientales sont venues comme d'elles-mêmes empreindre toutes ses pensées et ses rêveries, et ses pensées sont, tour à tour et presque sans le vouloir, hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles même, car l'Espagne, c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique.

Victor Hugo poursuit sa préface en montrant mosquées et cathédrales dans les villes espagnoles après avoir affirmé dans une de ces oppositions entre l'Ancien et le Nouveau dont il possède le secret; «*au siècle de Louis XIV, on était helléniste, maintenant on est orientaliste*».

Cependant, le philhellène qui fera le portrait devenu image mythologique de *L'Enfant* grec aux yeux bleus mettra en épigraphe du poème *V Navarin*, *les Perses d'Eschyle*

Hélas! hélas! nos vaisseaux,
Hélas! hélas! sont détruits!



Illustration de l'ouvrage Voyage en Orient *de Lamartine*

Pour Lamartine comme pour Victor Hugo, l'Iran demeure une contrée de révélation où la notion de grandeur humaine répondrait aux exigences de toute génération passionnée.

Quant à Lamartine, il occupe également une place importante parmi les poètes passionnés par la poésie iranienne. Il devait avoir une connaissance assez profonde de Saadi par des traductions françaises du XVIIIème siècle. Le regard de Lamartine sur l'Orient s'enracine dans la contemplation de la beauté de la nature et se transfigure en perception poétique de la grandeur de Dieu.

Peut-on prétendre avec certitude que Lamartine a lu Ferdowsi? Peu importe. Ce qui est essentiel de savoir, c'est ce qu'il dit de l'Orient: «*C'est une des raisons pour lesquelles j'aime mieux l'Orient que l'Occident, parce que l'Orient est la terre de la poésie par excellence! La terre des parfums au physique et au moral, la terre où l'homme ne rougit pas de Dieu devant l'homme! La terre où le chrétien s'agenouille sous le cèdre et le musulman sous le platane pour y baiser la poussière comme une relique de la création.*»[3] Pour Lamartine comme pour Victor Hugo, l'Iran demeure une contrée de révélation où la notion de grandeur humaine répondrait aux exigences de toute génération passionnée. Ainsi des images inspirées par un Orient imaginaire, dominé par les figures de femmes et de péris, Hugo passe à une réflexion inspiratrice qui fait de l'Iran un panorama poétique comparable à celui de Lamartine dont *Le Lac* présente sans doute des points communs avec Le *Divân* de Shahriyâr (Les souvenirs de Behjat-Abâd). Saadi traduit en France dès le XVIIème siècle, Hâfez, chantre du vin et de l'amour, qui fut peut-être connu d'Hugo à travers Goethe, incarnent la Perse mystique des roses et de la poésie venue des *diwâns*, dont le Romantisme a parfois compris les figures féminines à l'image de l'Aimée du *Cantique des cantiques*. ■

---

1. Ernest Fouinet, orientaliste et romancier.
2. Hâfez (Shamssodin Mohammed), poète de langue persane (1325-1390) maître du *ghazal* en Iran.
3. Cité par Nayyereh, Samsâni. *L'Iran dans la littérature française*, thèse uni de Paris, p. 58. 1937.

Bibliographie:

1. *«La littérature-Monde» francophone en mutation*, Harmattan, Paris, 2009.
2. Lapointe, Monique*, Du Romantisme à aujourd'hui,* Erpi, Québec, 2008.
3. Linares, S., *Introduction à la poésie*, Nathan Université, 2000.

Le roman et la nouvelle littéraire après la Révolution islamique iranienne (1979-1989)

Ramezânali Vâsheghâni Farahâni

La première décennie suivant la Révolution islamique est marquée par des événements majeurs et des courants de pensée importants. On peut citer la Guerre imposée, la constante menace occidentale et surtout les campagnes anti-iraniennes et les politiques culturelles d'exportation. Bien évidemment, un tel climat culturel et conflictuel ne peut que servir de base pour inspirer et alimenter diverses créations littéraires ou artistiques.

Et il ne faut pas oublier qu'outre la Révolution et la guerre, cette période marqua la fin d'une période de censure tous azimuts qui caractérisait le règne pahlavi, et qui ouvrit la voie à une renaissance explosive de la littérature. De nombreux écrivains, qui n'étaient désormais plus muselés par la censure, entreprirent d'écrire l'expérience vécue des années de frustration et de silence obligés sous le régime du Shâh.

Cette ouverture socioculturelle favorable a permis aux jeunes talents de se présenter sur la scène de la création littéraire, en particulier dans le domaine romanesque. La renaissance littéraire est surtout remarquable dans la nouvelle, renaissance due en particulier à l'intérêt du public. On peut dire que dans l'histoire de la littérature iranienne contemporaine, rares ont été les périodes où un si grand nombre d'œuvres de bonne qualité ont été rédigées sous forme de nouvelles.

La littérature persane d'alors connut également d'importantes périodes d'affaiblissement puis d'élévations pour que n'en soit pas tiré par les auteurs une expérience sociale. D'autre part, parallèlement à la maturité politique grandissante de l'opinion publique sur les diverses questions du temps, les écrivains progressaient aussi en se dotant de nouvelles techniques. C'est pour cette même raison que l'on remarque que de nombreuses œuvres de cette période prônent naturellement les mots d'ordre et les devises de la Révolution.

En général, la littérature de cette époque est une littérature expérimentale. Cela signifie que la génération d'après 1979 écrit autrement que la génération précédente.

Ce changement culturel quantitatif, puis qualitatif, mérite d'être l'objet d'une attention particulière. Car on peut qualifier les années 1979-1989 de décennie de domination de la prose par tous les moyens possibles. La Révolution iranienne préfère et recommande son propre contenu et la littérature poursuit son chemin naturel.

Dans ce contexte, la question de l'engagement littéraire se pose aussi pour certains écrivains sous l'angle de la responsabilité morale et sociale. Ils entendent corriger le passé et redorer le blason de la culture. Voilà pourquoi ils écrivent tant, entre autres sujets, sur la question de la défense de la patrie. En outre, parmi les vétérans de la guerre figurent de très bons écrivains qui ont parfaitement réussi à restituer l'ambiance particulière de la vie au front en temps de guerre. Ainsi, ce mouvement de renaissance littéraire s'inspire aussi de la guerre et l'une de ses branches

est la littérature de guerre iranienne, aujourd'hui en plein développement.

Selon Mahmoud Ebâdiân, *«l'évolution majeure de la narration iranienne et surtout du roman résulte de ces années de révolte et de guerre. La chute du régime Pahlavi généra un climat favorable à l'épanouissement littéraire. Les changements politico-sociaux fournissent assez de sujets et d'ingrédients nécessaires à la création littéraire et artistique, aux formes et contenus nouveaux, ouvrant ainsi des horizons neufs au champ de la littérature persane.*

Les sujets principaux abordés dans les romans et les nouvelles littéraires post révolutionnaires en Iran sont plutôt politiques et sociaux. Ils se sont formés autour des axes suivants, à savoir: les convictions intellectuelles, les traditions familiales, historiques ou modernes, la guerre et ses fronts, l'immigration, la mort en martyr, les familles des martyrs et mutilés de guerre, les bombardements urbains, l'histoire ancienne, etc. (...) Les œuvres créées dans les premières années de la révolution, dans un cadre ressemblant aux rapports historiques journalistiques dont le langage est descriptif, ont en général tendance à l'extraversion».

Dans ce contexte, la question de l'engagement littéraire se pose aussi pour certains écrivains sous l'angle de la responsabilité morale et sociale. Ils entendent corriger le passé et redorer le blason de la culture. Voilà pourquoi ils écrivent tant, entre autres sujets, sur la question de la défense de la patrie.

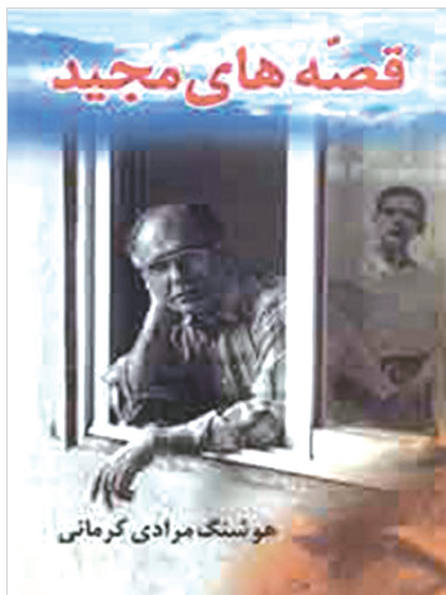
Le récit d'expériences violentes et douloureuses vécues par des activistes politiques durant cette période de répression, les souvenirs des arrestations, des disparitions et des tortures, ainsi que les combats sont les sujets favoris des ouvrages de cette première décennie.



Couverture de Dâstân-e Djâvid, *écrit par Esmâïl Fassih*



Couverture de Cellule numéro 18, *écrit par Ali Ashraf Darvishiân*



Couverture de Ghessehâ-ye Madjid, écrit par Houshang Morâdi Kermâni.



Couverture d'Oroudj, écrit par Nâsser Irâni.

Parmi ces ouvrages, on peut citer:

- *Khasteh ammâ râhro* (Epuisé mais résistant) et une collection intitulée *Inak vatan tab'idgâh* (Voici la patrie comme un lieu d'exil) par Dârioush Kâregar publiés en 1358 (1979).

Les sujets principaux abordés dans les romans et les nouvelles littéraires post révolutionnaires en Iran sont plutôt politiques et sociaux. Ils se sont formés autour des axes suivants, à savoir: les convictions intellectuelles, les traditions familiales, historiques ou modernes, la guerre et ses fronts, l'immigration, la mort en martyr, les familles des martyrs et mutilés de guerre, les bombardements urbains, l'histoire ancienne, etc.

- *Roshanfekr-e Koutchak* (Le petit intellectuel) de 1359 (1980) et *Gâmhâ-ye peymoudani* (Les pas à parcourir), par Nassim Khâkssâr.
- *Fil dar Târiki* (L'éléphant dans les ténèbres), 1358(1980) par Ghâssem Hâsheminejâd.
- Une collection des nouvelles: *Molâghâti-hâ* (Les visiteurs) en deux volumes, 1358 (1980), par Hessâm.
- *Sallâkh* (Le boucher), par Fereydoun Doustdâr, 1358(1979).
- *Cellule numéro 18*, par Ali Ashraf Darvishiân, 1359 (1980).
- *Dâstân-e Djâvid* (L'éternel récit), 1359 (1980), par Esmâïl Fassih.
- *Pâ-ye Kouzeh-hâye Djonoub* (Au pied des cruches du Sud) et *Nassimi dar kavir* (Brise dans le désert), 1359 (1980) par Madjid Dânesh Arâsteh.
- *Nakhl va Bârout* (Le palmier et la poudre à canon), 1359(1980) par Ghâzi Rabihâvi.
- *Djouyandegân-e Nân* (Les chercheurs de pain), 1359 (1980) par Mohammad Rezâ Mâhidashti.

A part ce type d'œuvres, un certain nombre d'écrivains appartenant à la génération précédente ont préféré poursuivre leurs activités littéraires dans la veine prérévolutionnaire. Il n'y a pas ou peu de traces de la Révolution dans leurs travaux.

Parmi ces œuvres on citera:

1. *Ghessehâ-ye Madjid* (Les aventures de Madjid) et *Batchehâ-ye Ghâlibâf* (Les enfants tisseurs), 1359 (1980), de Houshang Morâdi Kermâni.

2. *Djâ-ye Khâli-e Soloutch* (La place vide de Soloutch), 1358 (1979), de Mahmoud Dowlat Abâdi.

3. *Be ki salâm konam?* (A qui dois-je dire bonjour?), 1359(1980), de Simin Dâneshvar.

4. *Namâyesh* (Le spectacle), de 1359 (1980): une longue nouvelle de Dja'far Modares Sâdeghi.

Cependant, ces romans ne sont pas majoritaires et parmi les œuvres écrites entre 1357 et 1367 (1979-1989), un bon nombre s'intéresse aux événements et font au moins ne serait-ce qu'un signe à des choses vécues.

On peut en citer:

1. *Hefdah be alâve-ye seh* (Dix-sept plus trois), 1360 (1981), collection de nouvelles d'Akbar Khalili.

2. *Esmâïl Esmâïl*, 1360 (1981), de Mahmoud Golâb Darrei.

3. *Khâterât-e yek sarbâz* (Mémoires d'un soldat), 1360 (1981), par Ghâzi Rabihâvi.

4. *Ashenâ-ye penhân* (Le connu caché), 1360(1980), par Mohsen Soleymâni.

5. *Zamin-e Soukhteh* (Terre brulée), 1361(1982) par Ahmad Mahmoud.

6. *Ziyârat* (Pèlerinage), 1361 (1982), de Ghâssemali Farâssat.

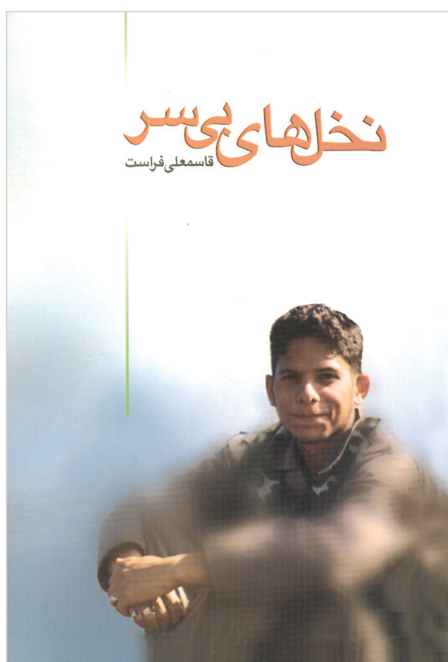
7. *Faryâd-e Kouhestân* (Le cri de la montagne), 1361 (1982), et *Seh mâh ta'tili* (Trois mois de vacance), 1362 (1983), et *Hizôm* (Bois de chauffage), 1363 (1984), de Fereydoun Amouzâdeh Khalili.

8. *Oroudj* (Ascension), 1363(1984), de Nâsser Irâni.

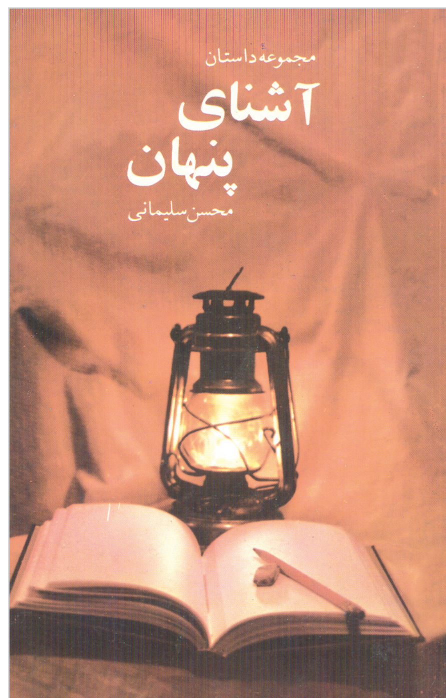
9. *Nakhl-hâye Bi-sar* (Les palmiers sans têtes), 1363(1984), de Ghâssemali Farâsat.

10. *Ziyâfat* (Le banquet) de Seyyed Mahdi Shodjâi'i.

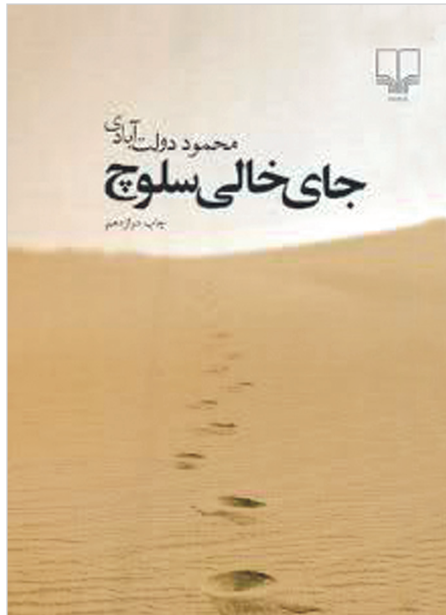
En 1985, en raison des embargos



Couverture de Nakhl-hâye Bi-sar, *écrit par Ghâssemali Farâsat*



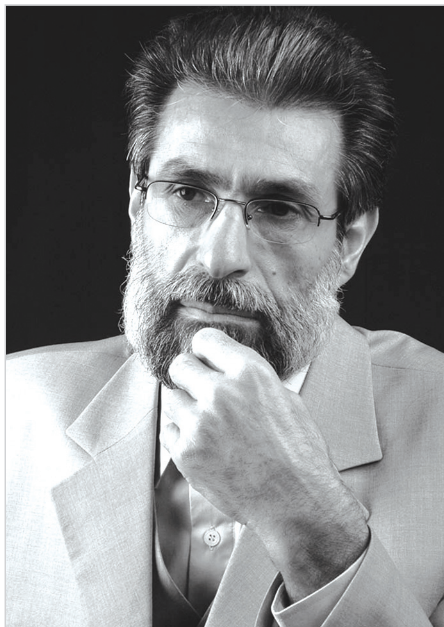
*Couverture d'*Ashenâ-ye penhân, *écrit par Mohsen Soleymâni*



Couverture de Djâ-ye Khâli-e Soloutch, *écrit par Mahmoud Dowlat Abâdi.*

internationaux contre l'Iran, le prix du papier augmenta considérablement et cette situation conduisit à un arrêt momentané de la production littéraire, qui permit à son tour la réédition d'œuvres de qualité.

Les œuvres de cette première décennie post-révolutionnaire se démarquent par le recours à une forme de «réalisme magique marquisien» et d'un léger fantastique qui fait se dérouler le récit dans une ambiance mystérieuse, gnostique et floue, reflétant la nostalgie d'une vie d'exil, le passage absurde du temps vécu, et l'ambiance reconnue et avouée du romantisme poétique.


Mohammad Rezâ Sarshâr

Photos: Mehrdâd Asghari Târi

L'enrichissement lexical

La Révolution islamique et le contexte des années qui la suivirent provoquèrent également une transformation radicale de la rhétorique et marqua le développement de l'enrichissement lexical du persan.

Grâce à la littérature de guerre qui, en Iran, puise son inspiration dans l'événement majeur que fut la tragédie de Karbalâ, les expressions religieuses, dorénavant utilisées pour le martyre des hommes tombés au front, ont retrouvé une vaste audience dans la culture générale du pays.

Selon le critique littéraire Mohammad Rezâ Sarshâr: «*La tragédie de Karbala a une forte présence dans les nouvelles datant des années 80. On retrouve souvent sa répétition infinie et son influence remarquable sur les combattants des fronts. Sur le front réel, les combattants, se souvenant des compagnons de l'Imam Hossein, essayaient de s'engager dans une épopée semblablement extraordinaire et pleine de bravoure. Ainsi, un grand nombre d'expressions confinées dans les dictionnaires faute d'utilisation, retrouvèrent une nouvelle vie grâce à cette renaissance socioculturelle du pays (…) La culture de la résistance et les enseignements spirituels réapparaissant durant cette période dans les médias, la littérature religieuse devint une source d'inspiration. Plus tard, au fur et à mesure*

de l'éloignement des années de guerre, cette inspiration spirituelle perdit insensiblement de sa couleur originelle. Ainsi, les romans d'aujourd'hui portent de moins en moins visiblement cette empreinte du sacré sous cette forme.»

La plupart des œuvres écrites durant ces années reflètent l'état du temps. Si certains préférèrent rester neutres et en marge des événements sociaux, d'autres croient à l'engagement de la littérature.

Pour Mohammad Taghi Dja'fari, «*la littérature persane s'épanouit sous la Révolution islamique et commença à donner ses fruits durant la guerre. (...) si quelqu'un veut l'étudier, il n'a qu'à commencer par le commencement (la Révolution), puis étudier l'immense impact de la guerre sur la littérature iranienne, car la guerre a fait renaître la conscience historique iranienne, ce qui a permis à la littérature de l'Iran d'atteindre des sommets depuis longtemps oubliés.*» ■

> *Sur le front réel, les combattants, se souvenant des compagnons de l'Imam Hossein, essayaient de s'engager dans une épopée semblablement extraordinaire et pleine de bravoure. Ainsi, un grand nombre d'expressions confinées dans les dictionnaires faute d'utilisation, retrouvèrent une nouvelle vie grâce à cette renaissance socioculturelle du pays.*

Bibliographie:

1. Hassan Bayât, Mohsen Hosseini, *Goftâr-hâyi darbâre-ye adabiât va tcheshmandâz adabiât-e enghelâb-e eslâmi* (Perspective de la littérature sous la révolution islamique d'Iran), Centre de recherches de l'IRIB. 1387 (2009).
2. Saïd Alâi, *Djariânshenâsi-e she'r-e enghelâb-e eslâmi* (Typologie de la poésie révolutionnaire iranienne), Juillet 2008, Centre de documentation de la Révolution islamique, www.irdc.ir
3. Fereydoun Akbari Shelderehey, *Darâmadi bar adabiât-e dâstâni pas az pirouzi enghelâb-e eslâmi-e Irân* (Introduction à l'évolution de la littérature romanesque après la Révolution islamique), Mai 2003, Centre de documentation de la Révolution islamique, www.irdc.ir
4. Mohammad Rezâ Sangari, *Harfi az jense zamân* (Une parole faite de temps), Téhéran, éd. Ghou, 1997.
5. Mohammad 'Ali Djamâlzâdeh, *Ghesseh nevisi* (L'écriture d'histoire) par Ali Dehbâshi, Téhéran, Ed. Shâhab et Sokhan, 1999.
6. Sâdegh Hedâyat, *Payâm-e Kâfkâ* (Le message de Kafka), Téhéran, Ed. Amir Kabir, 1963.
7.Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1991.
8. Roger Caratini, *Dictionnaire des personnages de la Révolution Française*, Novembre 1988.
9. Ali Haeri, *Zehniat va zâvieye did dar naghd adabiât-e dâstâni* (L'esprit et l'angle de vue dans la critique littéraire), Téhéran, ed. Koube, 1990.
10. Mohammad Rezâ Sarshâr, *Tchesmandâz adabiât-e dâstâni pas az enghelâb* (Aperçu de la littérature romanesque après la Révolution), Téhéran, Ed. Payâm Azâdi, 1996.
11. Seyyed Mahdi Shodjai'i, interview aves le mensuel littéraire *Ahl-e Ghalam.*
12. Hassan Mirâbedini, *Sadsâl dâstânnevisi-e Irân* (Cent ans de récit en Iran), Téhéran, ed. Tcheshmeh, 1998
13. www.anjomanghalam.ir/1388/09/post-187.html
14. www.shat.ir/home.html
15. www.farhangeisar.org/

Atiq Rahimi, *Maudit soit Dostoïevski*

Elodie Bernard

Après *Syngué Sabour*, qui lui valut le prix Goncourt 2008, l'écrivain afghan francophone Atiq Rahimi revient avec un livre intitulé *Maudit soit Dostoïevski* qui questionne le sens de la culpabilité dans un pays où règnent violence et chaos: l'Afghanistan.

Rassoul, le personnage principal, assassine une vieille rentière, nana Alia, pour la punir de ce qu'elle a fait endurer à sa fiancée, Souphia, qu'elle forçait à se prostituer. Entre culpabilité et volonté d'expiation, le personnage principal cherche à faire reconnaître son crime, lors de la guerre civile des années 90.

L'histoire s'ouvre sur la scène du crime de laquelle tout part, tout s'enchaîne.

A peine Rassoul a-t-il levé la hache pour l'abattre sur la tête de la vieille dame que l'histoire de Crime et châtiment *lui traverse l'esprit. Elle le foudroie. Ses bras tressaillent; ses jambes vacillent. Et la hache lui échappe des mains. Elle fend le crâne de la femme, et s'y enfonce. Sans un cri, la vieille s'écroule sur le tapis rouge et noir. Son voile aux motifs de fleurs de pommier flotte dans l'air avant de choir sur son corps replet et flasque. Elle est secouée de spasmes. Encore un souffle; peut-être deux. Ses yeux écarquillés fixent Rassoul, debout au milieu de la pièce, l'haleine suspendue, plus livide qu'un cadavre.*

p. 11, *Maudit soit Dostoïevski*, Atiq Rahimi

La scène d'ouverture est forte, violente: une hache qui tranche, un livre qui foudroie. Mais surtout, le passage à l'acte du personnage est manqué. L'histoire de *Crime et châtiment* s'est invitée au réel. Le crime de Rassoul est marqué du sceau dostoïevskien. A partir de ce moment, le personnage devient hanté par l'auteur russe, à tel point qu'il en oublie de voler l'argent de la vieille femme et d'assassiner un témoin qui arrive sur les lieux au moment du crime. Trop tard donc, le voici emporté dans les méandres de son obsession, aliéné par le parallélisme entre son crime et celui de Raskolnikov. Une obsession de laquelle il ne se détachera jamais.

Dans la misère afghane, avec le murmure des fables persanes mêlées avec le réalisme de certains passages, le lecteur apprivoise le pays comme il s'attache au personnage principal. Il y a bien quelque chose d'attachant chez cet homme qui frôle la névrose, perd pied avec le réel pour se les prendre dans l'imaginaire dostoïevskien. Peut-être est-ce dû au fait qu'il devient muet et que seuls les lecteurs peuvent partager sa voix intérieure. «Regarde-le. Il est perdu, muré dans sa rage piteuse», disent les autres. Ses monologues intérieurs permettent de surcroît une distanciation entre le personnage et les réalités qui l'entourent. Les tribulations de Rassoul ont lieu sur fond de roquettes et de bombes qui explosent, de fusillades, de quartiers qui tremblent et de tchâykhâneh[1] qui s'enflamme.

Ce qui rend ce livre si fort, c'est la manière dont il nous fait vivre l'expérience afghane, celle d'un homme qui a manqué son passage à l'acte, perdu entre les conséquences bien réelles de son acte et l'imaginaire lié à Dostoïevski qui l'enrobe, dans un climat peu ordinaire pour mener de telles réflexions. «*Pastiche de* Crime et châtiment», se confiera le personnage, car ici, c'est bien de l'Afghanistan dont il s'agit: «*un pays mystique qui a perdu le sens des*

responsabilités.» Ici, un tel crime n'est pas puni par la loi car «*la victime est une maquerelle, donc condamnable à la lapidation.*» Dès lors quel sens donner à un acte criminel qui n'en est plus un conformément à la loi afghane, fiqh, mais qui, dans l'âme et conscience de l'individu, en reste un?

Rassoul ne peut plus parler aux gens de son pays. Il est aphone. Surtout, il ne les comprend pas et inversement, il n'est pas compris. Pauvre homme qui déambule dans Kaboul, laissé à ses démons: il disparait «*dans les rues poussiéreuses de Dahafghânan, telle une ombre dans le crépuscule, incertaine et vide.*» Le livre devient un road-movie chaotique d'un homme à la recherche de son châtiment, à travers une ville sans repères ni âme. Mais sans crime, pas de châtiment. «Je *veux donner un sens à mon acte!*», lance-t-il avec désespoir à la police qui reste bien lasse devant de telles confessions.

Emmuré dans son silence étouffant, Rassoul va même aller voir un médecin: «*«Il n'y a aucun médicament pour ça*», dit le médecin sur un ton exaspérant […] «*Pour retrouver la voix, il faut que vous reviviez la même émotion, la même situation. Ca fait 100 afghanis la consultation, s'il vous plaît […] Au suivant!*»» La facilité de l'échappatoire d'une mort volontaire est impossible. «*D'abord, pour se suicider, il faut croire à la vie, à sa valeur. Il faut que la mort mérite la vie. Ici, dans ce pays, aujourd'hui, la vie n'a aucune valeur et, du coup, le suicide non plus. […] Ensuite, le suicide est considéré comme une rébellion ingrate contre la volonté d'Allah.*»

Histoire peu banale, l'intrigue est captivante: il s'agit du cas de conscience d'un homme qui tue dans un pays où les crimes ont lieu à chaque coin de rue, relayé en filigrane par l'expérience de Raskolnikov: «*sa réflexion sur le mobile du crime, l'influence de Sonia ou une mystérieuse puissance intérieure, poussent le héros à se dénoncer et à devenir l'objet d'un châtiment librement consenti. C'est pendant les années de bagne que se révèle à lui son amour pour Sonia, et le chemin de la rédemption.*»



> Ce qui rend ce livre si fort, c'est la manière dont il nous fait vivre l'expérience afghane, celle d'un homme qui a manqué son passage à l'acte, perdu entre les conséquences bien réelles de son acte et l'imaginaire lié à Dostoïevski qui l'enrobe, dans un climat peu ordinaire pour mener de telles réflexions.

Comme mots de la fin, je reprendrai ceux d'Atiq Rahimi: «*Ce livre est à lire en Afghanistan, un pays autrefois mystique, qui a perdu le sentiment de responsabilité. Rassoul est convaincu que si on l'enseignait ici il n'y aurait pas autant de crimes!*» ■

1. Littéralement "maison de thé". Plus ou moins équivalent de café.

La magie flaubertienne: De la *Légende dorée* de Voragine à *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*

Somayeh Dehqân Fârsi

La Légende de saint Julien l'Hospitalier est le deuxième des *Trois Contes* de Gustave Flaubert, ouvrage publié en 1877. Comme son titre l'indique, ce recueil se compose de trois récits qui abordent notamment le thème de la sainteté. *Un cœur simple* se déroule à l'époque de l'auteur, *La Légende de Saint Julien* au Moyen Age et le dernier, *Hérodias*, au début du christianisme.

La rédaction et l'élaboration de *La Légende* durèrent à peu près six mois (de septembre 1875 à février 1876) pendant lesquels Flaubert se documente beaucoup: «*Je lis des bouquins sur la vie domestique du Moyen Age et la vénerie. Je trouve des détails superbes, et neufs*.»[1] L'auteur s'inspire du «*texte du XIIe siècle (la Légende dorée de Jacques de Voragine, Le Speculum, histoire de Vincent de Beauvais) et d'un vitrail de la cathédrale de Rouen.*»[2] C'est ainsi que Flaubert rédige *La Légende de Saint Julien*. On peut dès lors s'interroger sur les ressemblances et différences existant entre *La Légende* de Flaubert et l'hagiographie de Voragine, et sur la façon dont Flaubert utilise ces documents médiévaux.

Comme nous l'avons évoqué, l'une des sources que Flaubert a consultée est *La Légende dorée*, célèbre recueil de vie des saints, composé par Voragine au milieu du XIIe siècle. Cet ouvrage est composé des « *«Vies» qui sont plutôt des recueils d'anecdotes sur les vertus, les miracles, le martyre du saint [...]*.»[3] L'œuvre de Voragine est une hagiographie, c'est-à-dire un ouvrage destiné seulement à raconter la vie d'un saint. Ce genre d'ouvrage vise également à illustrer que la constance inspirée par la foi est le secret d'une existence heureuse. L'hagiographie de Julien n'échappe pas à cette règle; Voragine y raconte comment la pénitence d'un jeune parricide est acceptée par Jésus-Christ, ainsi que la façon dont Dieu le conduit, telle une personne élue, sur la voie de sainteté.

Dans ce deuxième conte, Flaubert réécrit l'histoire de la vie d'un saint dans laquelle la présence permanente de Dieu est palpable. Le récit devient une transcription: l'idée originelle n'appartient pas à Flaubert. A travers les sources qu'il consulte, il choisit un schéma selon lequel il édifie la trame du récit de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Les éléments fondamentaux de la structure du récit de Flaubert sont semblables à celui de Voragine: la prédiction du cerf, le mariage de Julien, le parricide, la pénitence, la fondation d'un hôpital recevant les pauvres, la pénitence acceptée par «*le Seigneur*», une mort en ayant la foi. Pour le reste, Flaubert se voit libre d'inventer certains détails, de décrire le milieu, à condition que cela ne contredise pas la destinée générale de Julien.

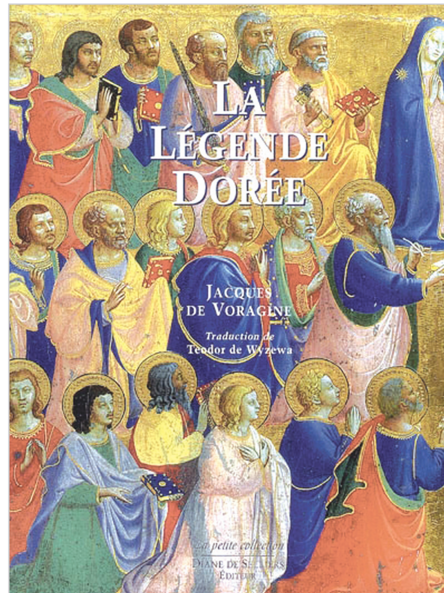
Ainsi, en réécrivant une histoire ancienne, Flaubert crée un nouveau récit qui est loin d'être une simple copie du texte originel. Grâce à son génie créateur, Flaubert utilise de nombreuses informations livresques et iconographiques pour rédiger son propre conte et s'éloigner ainsi d'une simple imitation.

En narrant l'histoire de Julien, Flaubert utilise abondamment la description, procédé qui n'existe pas dans l'hagiographie de Voragine. Flaubert y décrit

les personnages, le château, la nature, etc. Quand il se met à raconter la légende, ces descriptions précises du château et ses alentours nous transportent rapidement dans un milieu médiéval: «*De longues gouttières, figurant des dragons la gueule en bas, crachaient l'eau des pluies vers la citerne*.»[4] Ces images nous aident à mieux imaginer l'ambiance du château où la vie quotidienne se déroule: «*De l'autre côté se trouvent le chenil, les écuries, la boulangerie, le pressoir et les granges.*»[5] Il ajoute également d'autres descriptions qui évoquent toute la richesse de ce château: «*A l'intérieur [...] des tapisseries [...] protégeaient du froid; les armoires regorgeaient de linge, les tonnes de vin s'empilaient [...] des sacs d'argent.*»[6] Ainsi, l'auteur nous brosse un tableau complet du contexte dans lequel évolue le personnage principal. Dans la suite du récit, l'écrivain continue ses descriptions dans; l'épisode descriptif des trois cerfs relève de la fantaisie pure: le cerf «*monstrueux de taille*»[7] et portant une barbe blanche, tel un vieil homme, prédit l'avenir funeste du meurtrier; la biche, «*blonde comme les feuilles mortes*»[8], allaite son enfant. Ce récit tend également à personnifier les animaux: l'utilisation du terme «*mère*» pour la biche, et de «*patriarche*» pour le cerf.

Aucune de ces descriptions et personnifications n'existe dans le texte de Voragine; ce dernier se contentant strictement de relater l'histoire. Pour l'écrivain médiéval, la partie finale, c'est à dire la pénitence de Julien et son acceptation par Dieu, possède beaucoup d'importance; son but est avant tout de raconter la vie de Saint Julien et non de créer une œuvre littéraire et artistique.

Dans le texte de Flaubert, nous trouvons également une analyse psychologique du meurtre. Dès la



naissance de leur fils, les parents de Julien reçoivent séparément, et sans se le dire, deux prédictions annonçant le destin exceptionnel de leur fils: un vieillard dit à la mère: «*Réjouis-toi, ô mère! Ton fils sera un saint*»[9] et un «*Bohême*» dit au père: «*Ah! ah! ton fils! ... beaucoup de sang! ... de gloire!... toujours heureux! la famille empereur.*»[10] Eduqué dans

> En réécrivant une histoire ancienne, Flaubert crée un nouveau récit qui est loin d'être une simple copie du texte originel. Grâce à son génie créateur, Flaubert utilise de nombreuses informations livresques et iconographiques pour rédiger son propre conte et s'éloigner ainsi d'une simple imitation.

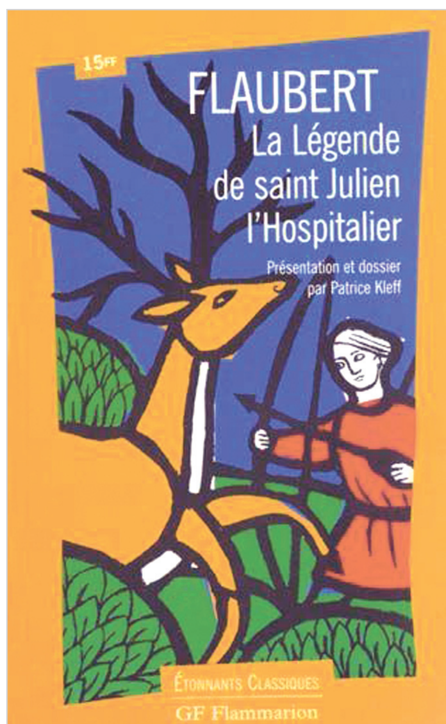
l'exaltation des prouesses guerrières par son père et dans la religion par sa mère, Julien s'écarte bientôt de ces deux vocations en s'adonnant totalement à la chasse où il découvre la volupté de tuer: il se met alors à tuer les animaux

seulement par plaisir. Ici, la mort des animaux est une préparation implicite et lente à la mort du cœur. Rencontrant le cerf et sa famille, il commence d'abord

Pour l'écrivain médiéval, la partie finale, c'est à dire la pénitence de Julien et son acceptation par Dieu, possède beaucoup d'importance; son but est avant tout de raconter la vie de Saint Julien et non de créer une œuvre littéraire et artistique.

par chasser le petit faon; Julien ne comprend rien au regard de la biche, à son cri déchirant, presque humain, parce qu'il y a longtemps que la pitié est morte dans son cœur. Il ne renonce pas à tuer les autres: il met la biche à terre «*d'un coup en plein poitrail*»[11], tandis que la dernière flèche atteint le cerf.

Avec toute la profondeur de son style



Flaubert exprime, étape par étape, l'état d'âme et l'évolution physique de Julien après qu'il ait entendu la prédiction du cerf: l'étonnement d'abord, puis la fatigue et ensuite un dégoût suivi de tristesse. L'écrivain complète sa description par celle de la solitude imprévisible du chasseur: «*Son cheval était perdu; ses chiens l'avaient abandonné.*»[12] A la tombée de la nuit, Julien ne peut dormir, les paroles du cerf lui hantent l'esprit. Songe ou réalité? Peu importe, car il prend cet événement comme un avertissement à son encontre. Flaubert décrit également les états d'âme de Julien après le meurtre des parents: «*Julien marcha vers les deux morts en se disant, en voulant croire que cela n'était pas possible, qu'il s'était trompé, qu'il y a parfois des ressemblances inexplicables.*»[13]. Contrairement au récit flaubertien, celui de Voragine ne contient pas de telles analyses; nous n'y trouvons que la mécanique du meurtre et ne pouvons comprendre ce que ressent Julien.

La spécificité du style flaubertien occupe donc une place centrale dans la création de ce conte. L'écrivain est très attentif au choix des mots. A titre d'exemple, pour transporter le lecteur dans le cadre médiéval, il utilise des termes tels qu'«*oliphants*»[14], «*destriers, béguin, vélin*»[15], «*refuites*»[16], «*grégeois*»[17] etc. Certaines phrases sont également chargées de connotations: «*Le prodigieux animal s'arrêta; les yeux flamboyants, solennel comme un patriarche et comme un justicier, pendant qu'une cloche au loin tintait, il répéta trois fois: - Maudit! maudit! maudit! Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère!*»[18] Dans cette phrase, le terme «*patriarche*» nous rappelle la Bible; la cloche qui tinte nous transporte dans

une ambiance religieuse et attire notre attention sur la présence permanente de Dieu.

Un autre exemple est celui de la description du château, qui est sauvegardé par trois éléments défensifs: les bois, ses quatre murs, une enceinte de pieux et enfin l'ensemble est entouré «*d'une forte haie d'épines*»[19]. Pourquoi ce château est-il si protégé? Cette description semble évoquer que ce château a été fortifié pour faire face à un grand danger. Mais peut-il protéger Julien du poids du sort? D'une façon ironique, Flaubert souligne le pouvoir inévitable du destin: Julien est le jouet de sa destinée qui le laisse, en vain, tenter de changer son avenir. Comme nous l'avons évoqué et contrairement à Flaubert, le but de Voragine n'est pas de créer une œuvre d'art, mais de donner une leçon morale et religieuse: Dieu acceptera la pénitence de celui qui se repent. Malgré son style simple, de par son contenu et l'influence qu'elle a eu, *La Légende dorée* est l'un des ouvrages médiévaux majeurs narrant de la vie des saints. Cet ouvrage fut aussi, comme nous l'avons vu, la source d'inspiration majeure du second des *Trois Contes*. ■

---

1. Lettre du 1er juin 1856, Lund, H. P., *Gustave Flaubert-Trois contes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 24.
2. Laffont, R., *Dictionnaire des Œuvres*, T. IV, Paris, Bouquins, 1990, p. 1641.
3. Hamon, P.; Vassein, D. R., *Le Robert des Grands Ecrivains de Langue Française*, Manchecourt, 2000, p. 483.
4. Flaubert, G., *Œuvres Complètes*, T. 2, Paris, Edition du Seuil, 1964, p. 178.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*, p. 181.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. G. Flaubert, *Op. cit., p. 185.*
14. *Ibid.*, p. 178.
15. *Ibid.*, p. 179.
16. *Ibid.*, p. 180.
17. *Ibid.*, p. 182.
18. *Ibid.*, p. 181.
19. *Ibid.*, p. 178.

Bibliographie:

-Duby, G., et Mandrou, R., *Histoire de la science la civilisation française*, T. 1, Librairie Armand Colin, Paris, 1976.

-Flaubert, G., *Œuvres Complètes*, T. 2, Paris, Edition du Seuil, 1964.

-Hamon, P., D. R. Vassein, *Le Robert des Grands Ecrivains de Langue Française*, Manchecourt, 2000.

-Laffont, R., *Dictionnaire des Œuvres*, T. IV, Paris, Bouquins, 1990.

-Lagarde, A., Michard, L., *Les grands Auteurs Français du programme XIXe siècle*, Bordas, Paris, 1969.

-Vaillant, A., *Histoire de la littérature française du XIXe siècle*, Nathan, Paris, 1998.

Pensée iranienne contemporaine - études religieuses et philosophiques (5)

Le rêve dans le Coran: d'Abraham à Joseph, un instrument de guidance et de connaissance dans la quête de l'unicité divine

d'après le commentaire *Al-Mizân* de 'Allâmeh Tabâtabâ'i*

Amélie Neuve-Eglise

Du songe d'Abraham à celui de Joseph et de la mère de Moïse, le phénomène du rêve est évoqué à plusieurs reprises dans le Coran où il est considéré comme une source de connaissance mais aussi comme un instrument de guidance et un avertissement divin.[1] Le Coran reconnaît non seulement la véracité de certains rêves, mais aussi la science de leur interprétation qui y est présentée comme un savoir enseigné directement par Dieu à certains serviteurs élus.[2] Au travers de plusieurs récits, il nous donne certaines clés pour en déchiffrer le sens profond et les raisons de leur existence dans la vie de l'homme.

Le rêve a fait l'objet d'études dans de nombreuses civilisations à des époques très différentes: parfois considéré comme un instrument de divination et de prémonition révélant certaines réalités du monde, il a souvent eu tendance, à l'époque moderne, à être réduit à un simple phénomène psychologique ne reflétant que certains états d'âme conscients et inconscients de l'être humain.

En opposition à une telle vision, le Coran considère le rêve comme un moyen d'accéder à la connaissance d'une réalité passée, présente ou à venir à propos de ce monde ou des sphères supérieures de la réalité. Le rêve devient alors un instrument essentiel de la guidance de l'homme; un "pont" permettant l'établissement d'une relation directe de chaque être avec son Créateur, ouvrant ainsi la voie à des possibilités d'inspiration et de "révélations" particulières constantes.

Le vocabulaire du rêve

Le rêve est désigné dans le Coran par trois termes principaux: *ro'yâ*, terme issu de la racine trilitère *ra'a* évoquant l'idée de vision; *holom* désignant le rêve ou, selon les cas, une chimère; et enfin *hadith* évoquant l'idée de narration, et soulignant que le rêve est comme une histoire que l'on entend et se représente. Ces deux derniers termes y sont employés sous leur forme plurielle *ahlâm* et *ahâtith*. Le rêve est également désigné par des expressions comme *ra'a fil-manâm* signifiant littéralement "voir dans le sommeil".

Le sujet et l'essence du rêve

Avant d'aborder le rêve en lui-même et son contenu, il faut d'abord évoquer la question de son auteur et de son essence: le rêve est-il un phénomène purement physique, ou spirituel? En outre, "qui" rêve? Le corps, le cerveau, l'âme?

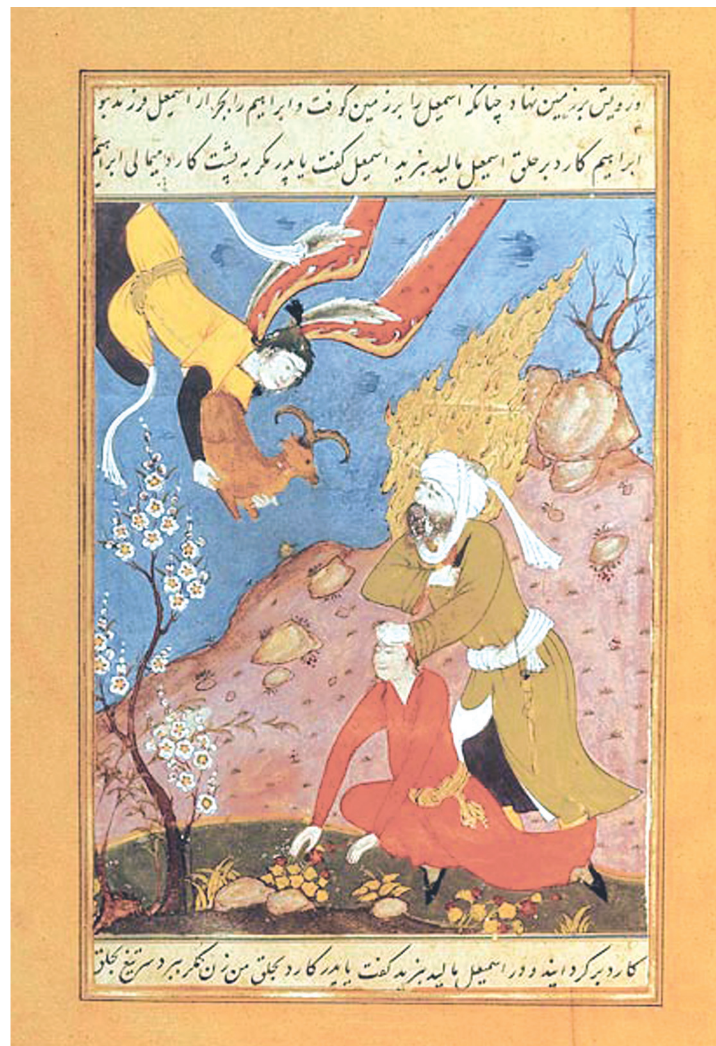
A l'époque moderne et avec le développement de la psychologie, de la psychanalyse ainsi que des

études neurologiques, le rêve a souvent été considéré comme une réalité ayant des causes physiques, chimiques ou nerveuses – au plus un phénomène psychique reflétant les désirs et préoccupations particulières d'une personne.[3] Mais si le rêve est uniquement le résultat de réactions physiques, comment expliquer l'existence de rêves prémonitoires nous révélant certaines réalités présentes ou événements futurs?

Le Coran rejette cette vision matérialiste du rêve et considère que ce dernier est le résultat d'une séparation partielle de l'âme vis-à-vis du corps durant le sommeil. L'âme est alors "prise" par Dieu et peut accéder à des mondes supérieurs: "*Et la nuit, c'est Lui qui prend vos âmes, et Il sait ce que vous avez acquis durant le jour. Puis Il vous ressuscite le jour afin que s'accomplisse le terme fixé.*" (6:60); "*Dieu reçoit les âmes au moment de leur mort ainsi que celles qui ne meurent pas au cours de leur sommeil. Il retient celles à qui Il a décrété la mort, tandis qu'Il renvoie les autres jusqu'à un terme fixé.*" (39:42).

Durant le sommeil, les âmes n'ont plus de lien avec les sens extérieurs du corps et se trouvent dans un état comparable à la mort. Celles dont le terme a été décrété ne retournent pas dans les corps, tandis que les autres y sont "renvoyées": nous comprenons ici que ces âmes sont au même "endroit" (même s'il ne s'agit bien évidemment pas ici d'un lieu géographique), et que le sommeil et la mort ont une même nature.[4] Cette séparation et l' "envol" de l'âme lors du sommeil repose à son tour sur une ontologie des mondes permettant d'expliquer comment le rêve peut dévoiler certains aspects de la réalité du monde – nous y reviendrons dans la partie consacrée à l'ontologie fondatrice du rêve véridique.

Le Coran considère le rêve comme un moyen d'accéder à la connaissance d'une réalité passée, présente ou à venir à propos de ce monde ou des sphères supérieures de la réalité. Le rêve devient alors un instrument essentiel de la guidance de l'homme; un "pont" permettant l'établissement d'une relation directe de chaque être avec son Créateur, ouvrant ainsi la voie à des possibilités d'inspiration et de "révélations" particulières constantes.



Miniature d'Abraham s'apprêtant à sacrifier son fils à la suite de son songe, date et auteur inconnus

Les différents rêves évoqués dans le Coran

Le Coran évoque le rêve à plusieurs occasions et accepte sans détour son rôle comme moyen de communication utilisé par Dieu pour transmettre des messages à Ses créatures.

Le rêve et sa confirmation est ici l'un des moyens utilisés par Dieu pour éprouver la foi d'Abraham et sa confiance en son Créateur; examen suprême qui lui permit d'atteindre de hauts degrés de proximité avec Dieu.

On y retrouve notamment le fameux rêve d'Abraham l'enjoignant à sacrifier son fils: "*Puis quand celui-ci fut en âge de l'accompagner, [Abraham] dit: "Mon fils, je me vois en songe en train de t'immoler. Vois donc ce que tu en penses". [Ismaël] dit: "Mon cher père, fais ce qui t'es commandé: tu me trouveras, s'il plaît à Dieu, du nombre des endurants". Puis quand tous deux se furent soumis [à l'ordre de Dieu] et qu'il l'eut jeté sur le front, voilà que Nous l'appelâmes "Abraham! Tu as confirmé la vision. C'est ainsi que Nous récompensons les bienfaisants".*" (37:102-105). Le rêve et sa confirmation est ici l'un des moyens utilisés par Dieu pour éprouver la foi d'Abraham et sa confiance en son Créateur; examen suprême qui lui permit d'atteindre de hauts degrés de proximité avec Dieu: "*C'était là certes, l'épreuve manifeste*" (37:106).

En outre, le début de la sourate Joseph (Yûsuf) relatant le destin extraordinaire de ce prophète commence par un rêve prémonitoire: "*Ô mon père, j'ai vu [en songe] onze étoiles, et aussi le soleil et la lune; je les ai vus prosternés devant moi*" (12:4).[5] Jacob invite Joseph à ne pas raconter son rêve pour se préserver de la jalousie de ses frères, tout en lui présageant un destin singulier: "*Ton Seigneur te choisira et t'enseignera l'interprétation des rêves, et Il parfera Son bienfait sur toi et la famille de Jacob.*" (12:6). Il apparaît ici clairement que le Coran considère l'interprétation des rêves (*ta'wil al-ahâdith*) comme un savoir enseigné directement par Dieu à certains de ses serviteurs.

Après avoir été vendu par ses frères et avoir connu le statut d'esclave, la séduction de Zoleykhâ, ainsi que la prison, le rêve de Joseph se réalisera avec son accès au statut de gouverneur d'Egypte et la prosternation de ses frères (les onze étoiles) et de ses parents (le soleil et la lune) devant lui: "*Et il éleva ses parents sur le trône, et tous tombèrent devant lui, prosternés. Et il dit: "Ô mon père, voilà l'interprétation de mon rêve de jadis. Dieu l'a bel et bien réalisé."*" (12:100).

Outre ce songe fondateur, la science de l'interprétation des rêves reçue par Joseph joue un rôle déterminant dans l'orientation de son destin. Accusé et jeté en prison après avoir refusé de céder aux avances de la femme du gouverneur d'Egypte de l'époque et accusé de l'avoir séduite, Joseph partage sa cellule avec deux valets qui lui demandent d'interpréter leurs rêves respectifs: l'un d'entre eux s'est vu presser du raisin, tandis que l'autre a rêvé qu'il portait sur la tête du pain que les oiseaux mangeaient. Après les avoir invité à n'adorer qu'un seul Dieu, Joseph leur révèle le sens de leur vision: "*L'un de vous donnera du vin à boire à son maître; quant à l'autre, il sera crucifié, et les oiseaux mangeront de sa tête*" (12:41). La sortie de prison de Joseph se réalisera grâce à ce don d'interprétation: le roi d'Egypte voit un jour en songe sept vaches grasses dévorées par sept vaches

maigres, ainsi que sept épis verts et autant d'autres secs (12:43). Lorsque ce dernier demande une explication de son rêve, le valet libéré se souvient de Joseph et lui demande d'en expliquer le sens. "*Alors [Joseph dit]: "Vous sèmerez durant sept années consécutives. Tout ce que vous aurez moissonné, laissez-le en épi, sauf le peu que vous consommerez. Viendront ensuite sept années de disette qui consommeront tout ce que vous aurez amassé pour elles*." (12:47-48). Cette interprétation lui permet de devenir le gardien des dépôts du territoire et d'accéder au statut prédit par son rêve originel. De manière générale, le récit du destin de Joseph permet de confirmer que le Coran reconnaît la dimension véridique des rêves dans l'accès à la connaissance de certains aspects de la réalité.

Le Coran évoque également le rêve prémonitoire de la mère de Moïse lui ordonnant d'abandonner son fils dans le fleuve pour le sauver des agents de Pharaon: "*Lorsque Nous révélâmes à ta mère ce qui fut révélé: "Mets-le dans le coffret, puis jette celui-ci dans les flots pour qu'ensuite le fleuve le lance sur la rive; un ennemi à Moi*[6] *et à lui le prendra"*." (20:38-39).

Enfin, certains rêves prémonitoires du prophète Mohammad lui-même sont évoqués dans le Coran, notamment à propos de la future conquête de La Mecque: "*Dieu a été véridique en la vision (*ro'ya*) par laquelle Il annonça à Son messager en toute vérité: vous entrerez dans la Mosquée Sacrée si Dieu veut, en toute sécurité, ayant rasé vos têtes ou coupé vos cheveux, sans aucune crainte. Il savait donc ce que vous ne saviez pas*." (48:27); la future dynastie omeyyade: "*Quant à la vision (*ro'ya*) que Nous t'avons montrée, Nous ne l'avons faite que pour éprouver les gens, tout comme l'arbre maudit mentionné dans le Coran*." (17:60)[7]; ou encore concernant une bataille à venir: "*En songe, Dieu te les avait montrés peu nombreux! Car s'Il te les avait montrés nombreux, vous auriez certainement fléchi, et vous vous seriez certainement disputés à propos de l'affaire. Mais Dieu vous en a préservés. Il connaît le contenu des cœurs*." (8:43) Ici, il est intéressant de constater que le rêve n'est pas un moyen de connaître la réalité, mais plutôt de rassurer et de fortifier les cœurs en minimisant un événement à venir.[8]

Le récit du destin de Joseph permet de confirmer que le Coran reconnaît la dimension véridique des rêves dans l'accès à la connaissance de certains aspects de la réalité.

Outre ces récits coraniques, de nombreux hadiths du prophète Mohammad ainsi que des Douze Imâms confirment l'importance du rêve. A titre d'exemple, le Prophète a interprété ce verset coranique "*Il y a pour eux une bonne nouvelle dans la vie d'ici-bas tout comme dans la vie ultime*" (10:64) en ces termes: "*Il s'agit du rêve de bon augure dans lequel le croyant se voit annoncer une bonne nouvelle dans sa vie de ce monde*."[9]. En outre, selon l'Imâm Rezâ: "*Le Messager de Dieu avait coutume, à son réveil, de dire à ses compagnons: "Y a-t-il des bonnes annonces?" Il voulait dire des rêves.*"[10] Il est ici intéressant de constater que ce type de rêve n'est pas réservé aux prophètes, mais bien à tous les hommes.

Rêve et imagination

L'imagination joue un rôle central dans le contenu du rêve. De manière générale,

cette faculté s'alimente des formes issues des perceptions sensibles qu'elle agence et combine ensuite à sa guise. Ainsi, en combinant la forme d'un poisson et d'une femme, l'imagination crée "la sirène". Tout concept ou forme créé par l'imagination peut être ultimement décomposé et ramené à des perceptions sensibles: elle ne peut rien créer d'absolu et de totalement nouveau. Les formes de l'imagination peuvent donc parfois correspondre directement à une réalité extérieure lorsqu'elle ne fait que rappeler à l'esprit une forme perçue par les sens, parfois non.

Les conditions extérieures telles que le climat, ou intérieures telles que la maladie, la peur, la fatigue, l'amour… exercent chacune une influence particulière sur l'imagination et par conséquent sur les rêves. A titre d'exemple, une personne dormant dans un lieu très chaud sera susceptible de rêver qu'elle est dans un désert, tandis qu'une personne amoureuse ne cessera de rêver de l'être aimé. Outre les conditions physiques, le caractère et l'état d'esprit général d'une personne influe donc aussi sur le contenu des rêves.

La plupart des rêves ne sont bien entendu pas comparables à celui de Joseph ou d'Abraham, et ne font que le plus souvent refléter les états d'âmes d'un être, ses espoirs, ses peurs… Ils ne "montrent" rien au-delà de cela. Néanmoins, rien ne permet d'en déduire que *l'ensemble* des rêves se réduit à cette dimension psychique: cela prouve simplement que tous les rêves ne sont pas l'instrument d'accès à des connaissances réelles sur le monde, mais non qu'aucun rêve ne l'est.[11]

Les différents types de rêves véridiques selon le Coran

Face à ce type de rêve, le Coran atteste l'existence de "rêves véridiques" (*ro'yâ sâdeq*) qui dévoilent certaines vérités à son auteur.[12] Ces rêves ne sont pas issus de formes entrées dans l'imagination suite à un événement extérieur ou à un état intérieur, mais révèlent un événement ou une réalité particulière dont la personne ignorait tout: par exemple, le fait de rêver qu'un trésor est enterré à tel endroit et découvrir que c'est vrai, ou encore rêver

Le prophète Mohammad et ses compagnons avançant vers La Mecque accompagnés par les anges Gabriel, Michael, Isrâfil et Azraël, Seyr al-Nabi *(La vie du Prophète),* ▼ *1595*



du fait que l'on va voir telle personne et la croiser effectivement le lendemain.

Cependant, comment expliquer que l'homme puisse connaître des choses que ses sens n'ont pas perçu et dont il ne sait rien auparavant? La même question se pose également concernant les rêves prémonitoires: la connaissance est en effet une relation entre un sujet connaissant et un objet connu et saisi par les sens ou l'intellect. Comment dès lors peut-on parler de connaissance lorsque son objet n'a pas été perçu auparavant ou qu'il n'existe pas encore?

L'ontologie fondatrice du rêve véridique

Selon 'Allâmeh Tabâtabâ'i, cette question trouve une réponse si l'on connait l'ontologie présentée par le Coran. Cette dernière est fondée sur l'existence de plusieurs mondes dans le prolongement existentiel les uns des autres. Il existe trois types de mondes: le monde de la nature, qui est le monde matériel et temporel dans lequel nous vivons, caractérisé par son mouvement et changement perpétuel, puis le monde imaginal (*'âlam-e methâl* ou *malakût*) qui se situe au-delà de notre monde – non pas dans un sens spatial, mais existentiel - et contient l'ensemble des formes des êtres du monde sensible, mais dépourvues de matière.[13] Ce dernier entretient une relation de causalité avec le monde sensible en ce sens que tout événement survenant dans notre monde matériel provient du monde imaginal et revient ultimement vers lui. Le troisième monde est celui de l'intellect (*'âlam al-'aql* ou *jabarût*) dont l'existence est située "au-dessus" du monde imaginal (non pas, encore une fois, dans un sens spatial, car il est au-delà de l'espace et du temps). Ce dernier monde contient l'ensemble des réalités de l'être exemptes de toute matière et même de forme, c'est-à-dire existant de façon intellectuelle et générale (*kolli*). Il est aussi relié par une relation de cause à cause au monde imaginal, qu'il régit. Henry Corbin résume en ces termes les relations entre ces mondes: "*Chaque chose du monde physique (le* molk*) a un* malakût *particulier qui la gouverne. A son tour, ce* malakût *a un* jabarût*. Autrement dit, pour chaque chose du monde sensible il y a une image (*mithâl*) dans le* mundus imaginalis *du* Malakût*, et pour chaque image il y a une Réalité archétype de lumière pure*."[14]

> Le Coran atteste l'existence de "rêves véridiques" (*ro'yâ sâdeq*) qui dévoilent certaines vérités à son auteur. Ces rêves ne sont pas issus de formes entrées dans l'imagination suite à un événement extérieur ou à un état intérieur, mais révèlent un événement ou une réalité particulière dont la personne ignorait tout

Du fait de sa dimension immatérielle, l'âme de l'homme est à la fois de la même nature que le monde imaginal et que le monde de l'intellect. Dès lors, à l'état de sommeil, lorsque les sens sont mis en veille, l'âme est coupée des réalités sensibles du monde extérieur et peut alors percevoir certaines réalités du monde imaginal et de l'intellect selon ses capacités et sa plus ou moins grande indépendance au corps.

Si l'âme a de hautes capacités intellectives, elle pourra saisir les causes suprêmes des êtres ainsi que les événements passés, présents ou à venir dans le monde de l'intellect. Si sa capacité intellective ne le lui permet pas et qu'elle est plus familière avec les formes

sensibles – mais dénuées de matière - de l'imagination, l'âme pourra percevoir ces mêmes réalités sous leur forme imaginale et particulière.

> Sur la base de cette ontologie des mondes, l'âme peut connaître une réalité qui n'a pas été saisie par les sens ni été connue auparavant, par la perception de ses causes dans les mondes supérieurs.

Cette tendance à avoir recours à des formes sensibles pour se représenter des significations générales existe à l'état d'éveil: ainsi, la majorité d'entre nous conçoit le concept général de vitesse en se *représentant* la forme d'un corps qui se déplace rapidement, ou encore le concept de grandeur par celui de montagne, le concept d'élévation par le ciel, de ruse par le renard, etc. Il est beaucoup plus difficile de se représenter ces concepts dans leur intellectualité pure, et sans avoir recours à l'aide de représentations sensibles. Cela s'explique par le fait que la plupart du temps, notre esprit est plus familier avec les choses sensibles et ne peut saisir les concepts généraux que dans le cadre de certaines de leurs extensions (*masâdiq*) concrètes dans le monde extérieur.

En résumé, une âme habituée à saisir les significations des choses sans le recours à leur réalisation sensible peut saisir de hautes réalités spirituelles générales; à un degré inférieur, elle peut également percevoir des événements à venir du monde matériel à travers la vision de leurs causes sous une forme imaginale dans le *'âlam al-mithâl*.

Par conséquent, la connaissance issue du rêve a bel et bien un objet qui se trouve néanmoins dans un autre monde voilé aux sens. Sur la base de cette ontologie des mondes, l'âme peut connaître une réalité qui n'a pas été saisie par les sens ni été connue auparavant, par la perception de ses causes dans les mondes supérieurs. Le "rêve véridique" trouve donc une justification et un fondement ontologique.[15]

Jacob (Ya'qûb) sentant l'odeur de Joseph (Yûsof) sur une chemise lui appartenant quelque peu avant ses retrouvailles avec son fils et la réalisation du songe de ce dernier, détail d'une œuvre de Mahmoud Fartchiân, ▼ XXe siècle



Les circonstances et conditions du rêve véridique

Si le rêve véridique n'est pas restreint à une classe de personnes particulières, l'état de l'âme exerce une influence déterminante sur son contenu: plus l'âme sera purifiée et délivrée des influences du monde extérieur et de ses passions, plus elle se rendra capable de percevoir des réalités des mondes supérieurs. Et plus elle fortifiera sa capacité à penser l'immatériel, plus ces réalités seront perçues de façon générale et lumineuse. C'est également dans ce sens et en ce que l'âme monte vers son Créateur lors du sommeil, que de nombreux hadiths recommandent de faire ses ablutions avant de dormir.

Le contenu des rêves véridiques est

donc lié à la force de l'intellect, mais dépend surtout de la pureté du cœur et de la foi – un intellect brillant mais asservi par les passions demeurera condamné à ne "voir" des formes qui ne seront que le reflet de ses propres fantasmes.

La dimension symbolique des rêves

Les significations des rêves véridiques sont parfois véhiculées au travers de formes symboliques qui demandent à être interprétées. Ainsi, un mariage futur pourra être vu directement sous la forme d'un mariage, mais aussi de façon indirecte au travers de symboles tels qu'un vêtement que l'on revêt (dans le Coran, la femme et l'homme sont qualifiés de "vêtement" l'un pour l'autre)[16]; de même, la fierté pourra être symbolisée par une couronne, la connaissance par une lumière, l'ignorance par les ténèbres, les passions de l'âme par un serpent…

Les rêves ayant une signification directe ne demandent donc pas d'interprétation car la forme vue correspond directement au sens qu'elle véhicule: c'est notamment le cas du rêve d'Abraham, montrant sans détour le sacrifice de son fils, ou celui de la mère de Moïse. Dans d'autres rêves, l'âme a fait apparaître certaines significations au travers de formes symboliques qui demandent une interprétation (*ta'wil* ou *ta'bir*) par une personne compétente: c'est le cas du rêve de Joseph, des deux valets et de celui du roi d'Egypte. Il arrive également que l'âme altère certaines significations ou utilise plusieurs formes intermédiaires et symboles pour refléter une signification, ou encore qu'elle interprète un symbole par son contraire: dans ce cas, l'interprétation devient plus difficile. Le songe risque alors de perdre toute dimension véridique et cognitive pour devenir ce que le Coran qualifie d' "amas de rêves" (*adghât ahlâm*, 12:44).

La question de l'interprétation

Comme nous l'avons évoqué, la science de l'interprétation des rêves est évoquée dans le Coran par l'expression de *ta'wil*, terme issu de la racine *awwala* évoquant l'idée de reconduire une chose à son origine – ici, à son sens originel et premier.

Le contenu des rêves véridiques est donc lié à la force de l'intellect, mais dépend surtout de la pureté du cœur et de la foi – un intellect brillant mais asservi par les passions demeurera condamné à ne "voir" des formes qui ne seront que le reflet de ses propres fantasmes.

Si le rêve véridique vu sous une forme symbolique peut être le résultat, comme nous l'avons vu, d'une action de l'âme et de son incapacité à saisir directement les réalités sous leurs formes intellectuelles pures, l'expression de certaines réalités sous forme de symboles peut aussi être issu d'une sagesse divine jugeant plus propice que certaines réalités ne soient pas exprimées de façon directe: à titre d'exemple, la dimension symbolique du rêve du roi d'Egypte permet ainsi à Joseph de révéler son pouvoir d'interprétation et de réaliser son haut destin. Le critère de la véracité d'un rêve ne réside donc pas dans le fait d'être exempt de symboles et exprimé de manière "directe".

De nombreux ouvrages consacrés à l'interprétation des rêves ont été publiés et reposent le plus souvent sur un présupposé discutable: chaque symbole vu en rêve aurait une signification absolue

et unique. Ainsi, ces livres se veulent être des "dictionnaire du rêve", où chaque chose vue en rêve correspondrait à un sens déterminé et fixe pour tous. Face à cette vision, une autre conception de l'interprétation consiste à prendre en compte l'horizon existentiel de chaque personne pour comprendre le sens des symboles vus en rêves. Par exemple, pour une personne dont la préoccupation ne dépasse pas les plaisirs du monde matériel, le fait de se voir en train de mourir aura le sens négatif de néant et de disparition; au contraire, pour un pèlerin dans la voie de Dieu, ce même rêve pourra signifier la mort à son moi charnel et l'accès à une nouvelle vie spirituelle. De même, la perte de dents pourra symboliser la mort et la déchéance chez certains, et la domination des passions chez d'autres.

Un même symbole peut également avoir un sens plus ou moins profond selon les personnes: le serpent symbolisera un ennemi extérieur chez certaines, ses passions qui sont l'ennemi de son âme chez une autre. Toute interprétation doit donc prendre en compte la personnalité de celui qui fait un rêve: plus l'âme d'une personne est pure, plus les formes vues en rêve seront libérées de l'influence de son imagination et plus elles refléteront les réalités du monde ou la vérité profonde de sa propre âme dans sa relation à son Créateur – et non plus ses états d'âme passagers soumis aux fluctuations des conditions extérieures. L'interprétation des rêves se révèle donc être une science d'une grande complexité et un savoir ne pouvant être issu que d'une inspiration spirituelle, d'un lien avec le divin.

Conclusion

Si le rêve semble être en apparence une sorte de mort temporaire au monde extérieur, il permet en réalité l'accès aux réalités de mondes invisibles bien plus réels et à la source même de ce que nous qualifions de "réalité", tout en en révélant certaines dimensions cachées ou à venir.

La dimension véridique du rêve révèle également un autre aspect de l'infinie bonté divine et souligne l'existence d'une guidance perpétuelle ainsi que d'un lien intime entre Dieu et l'être humain. Ainsi, selon le prophète Mohammad, "*lorsque Dieu veut du bien à un serviteur, Il le réprimande dans ses rêves*."[17] Le rêve peut donc être considéré comme l'une des manifestations de l'extrême proximité du Créateur et du croyant, évoquée tout au long du Coran. Loin d'être uniquement réservée aux prophètes, cette proximité est donnée à chaque être s'étant rendu capable d'y ouvrir son cœur et de saisir la profondeur de ces versets: "*Il est avec vous où que vous soyez*" (57:4); "*Où que vous vous tourniez, le visage de Dieu est donc là, car Dieu a la grâce immense*." (2:115). ■

---

* Seyyed Mohammad Hossein Tabâtabâ'i Qâzi dit "Allâmeh" (1892-1981) est le plus grand penseur, philosophe et commentateur du Coran iranien contemporain. Pour une biographie plus détaillée, voir l'article "La notion de *tawhid* dans le Coran d'après le commentaire *Al-Mizân* de 'Allâmeh Tabâtabâ'i", *La Revue de Téhéran*, No. 64, pp. 62-67.

1. Cette question est abordée dans le volume 11 de *Al-Mizân*, pp. 365-372 de la traduction persane. Cet article n'est cependant pas une reproduction fidèle du texte de 'Allâmeh Tabâtabâ'i, mais ne fait que s'en inspirer tout en y rajoutant certains points et problématiques jugées pertinentes et liées au sujet de base traité.

2. C'est notamment le cas du prophète Joseph (Yussûf), dont l'histoire est racontée dans la douzième sourate du Coran qui porte son nom.

3. C'est notamment sous cet angle que la réalité du rêve a été abordée par Freud: selon cette vision, le rêve reflète une certaine réalité,

mais cette dernière ne dépasse pas le niveau de "l'âme concupiscente ou incitatrice au mal" (*nafs ammâra*) et ne révèle rien sur la réalité profonde de la personne ou du monde extérieur.

4. Cette réalité a été confirmée par plusieurs hadiths, dont un de l'Imâm Jawâd qui, interrogé au sujet de la mort, répondit: "*Elle est comme le sommeil qui vous vient chaque nuit, sauf qu'il sera de longue durée et que l'on ne s'en réveillera que le Jour de la Résurrection. Celui qui, dans son sommeil, rêve de moments de joie dont il ne peut estimer l'intensité ou de différents tourments dont il ne peut estimer la gravité; celui qui, dans ses rêves, est heureux ou apeuré, dans quel état se trouve-il? C'est cela la mort, alors préparez-vous y.*" *Ma'âni al-Akhbâr*, 289/4 - 289/6 - 289/5.

5. Selon 'Allâmeh Tabâtabâ'i, par ce rêve, Dieu annonce à Joseph la bonne nouvelle de sa haute destinée consistant à devenir un rapproché de Dieu. Ce rêve a donc aussi vocation à aider Joseph à supporter l'ensemble des difficultés qu'il connaîtra par la suite, en considérant chacun des événements de son existence comme contribuant à la réalisation de son destin. Dans d'autres versets, le Coran fait référence au fait que Dieu annonce une "bonne nouvelle" à Ses amis et bien-aimés dans ce monde même: "*En vérité, les bien-aimés de Dieu seront à l'abri de toute crainte, et ils ne seront point affligés […], il y a pour eux une bonne annonce dans la vie d'ici-bas tout comme dans la vie ultime. - Il n'y aura pas de changement aux paroles de Dieu - voilà l'énorme succès!*" (10:62-64).

6. L'enfant sera recueilli par la femme de Pharaon ou l'une de ses servantes, et élevé dans le palais même de ce dernier. C'est donc Pharaon que désigne ici le terme "ennemi", et non son épouse qui au contraire est citée par Dieu "*en parabole pour ceux qui croient* " (66:11). Cette dernière insista ainsi pour que Moïse alors enfant ait la vie sauve: "*Et la femme de Pharaon dit: "[Cet enfant] réjouira mon œil et le tien! Ne le tuez pas. Il pourrait nous être utile ou le prendrons-nous pour enfant".*" (28:9).

7. Il existe plusieurs interprétations à propos de qui est désigné par la "vision" et l'"arbre maudit". Selon l'interprétation la plus courante, il s'agit de la future dynastie omeyyade qui règnera sur le monde musulman de 661 à 750, usurpant le droit de la Famille du Prophète à commencer par celui de l'Imâm Hassan. C'est également sous cette dynastie qu'eut lieu le martyre de l'Imâm Hossein, en 680.

8. Concernant le contenu de ce verset, le rêve du Prophète permet aux musulmans de ne pas fléchir et de ne pas sombrer dans les dissensions. Il faut souligner que ces faiblesses que le rêve permet de combler sont attribuées aux musulmans, et non au prophète Mohammad lui-même pour qui le fait que des ennemis soient en grand nombre n'entamerait en rien la détermination et la confiance en Dieu. Il ne fait donc ici que raconter son rêve à ses compagnons afin qu'il produise l'effet voulu sur eux.
Néanmoins, ce rêve peut aussi être qualifié de prémonitoire dans le sens où au verset suivant, il est dit que Dieu a *effectivement* montré les ennemis des musulmans de façon moins nombreuse qu'ils ne l'étaient: "*Et aussi, au moment de la rencontre, Il vous les montrait peu nombreux à Vos yeux…*" (8:44)

9. *Al-Kâfi*, 8/90/60. Le hadith du Prophète aborde le même thème: "*Il ne reste de la prophétie que les bonnes annonces." Ils lui demandèrent: Quelles sont les bonnes annonces? Il dit: Le rêve véridique*". *Bihâr al-Anwâr*, 61/177/39.

10. *Al-Kâfi*, 8/90/59

11. En outre, dans un sens absolu, aucun rêve n'est dénué de vérité dans le sens où chacun est le reflet de causes particulières, d'événements et de formes influençant l'imagination et se manifestant à la personne à l'état de sommeil. Dans ce sens, chaque rêve peut être "interprété" et ramené à ses causes: tel rêve a été causé par un climat très froid, tel autre par tel sentiment, tel événement survenu dans la journée…

12. Une parole rapportée de l'Imâm Bâqer souligne la différence entre ces deux types de rêves: "*En vérité, dans leur sommeil, l'âme des serviteurs s'envole vers le ciel. Ainsi, ce que l'âme voit dans le ciel est une vérité et ce qu'elle voit dans l'espace n'est qu'un amas de rêveries.*" *Al-Amâli* de Sadûq, 209/232.

13. Le monde imaginal contient l'ensemble des formes du monde sensible mais également de très nombreuses formes qui n'y sont pas présentes: ainsi, la petitesse de ce monde (en terme de richesse et de formes) par rapport au monde imaginal a été souvent comparé à "un anneau jeté dans le désert".

14. Corbin, Henry, *En islam iranien – aspects spirituels et philosophiques*, Tome 1, Gallimard, 1991, p. 181.

15. Il faut néanmoins souligner que ces rêves véridiques ne donnent lieu qu'à une "vision" des événements, et ne permettant en aucun cas de les changer.

16. "*Elles [les femmes] sont un vêtement pour vous et vous un vêtement pour elles.*" (2:187).

17. *Kanz al-'Ummâl*, 30765.

Bibliographie:

-Seyyed Mohammad-Hossein Tabâtabâ'i, *Tafsir al-Mizân*, Vol. 11, traduction persane de Seyyed Mohammad Bâqer Moussavi Hamedâni, Daftar-e enteshârât-e eslâmi, Qom, pp.365-372.
-Corbin, Henry, *En islam iranien – aspect spirituels et philosophiques*, Tome 1, Gallimard, 1991.

Le Musée du Quai Branly à Paris

Tellement d'œuvres et bien des questions

Jean-Pierre Brigaudiot



Vue extérieure du Musée du Quai Branly

Ce musée, ouvert il y a cinq ans, est consacré aux arts et aux civilisations d'Afrique, d'Asie, des Amériques et d'Océanie (ce sont les territoires disséminés dans l'océan Pacifique), principalement d'un point de vue esthétique et ethnologique. Avant l'ouverture de 2006, deux musées accueillaient des collections correspondant au contenu actuel du Musée du Quai Branly: le Musée National des Arts africains et Océaniens (devenu Musée National de l'Histoire de l'Immigration), situé Porte Dorée et le Musée de l'Homme, logé au palais de Chaillot. Le Musée du Quai Branly comporte ainsi une collection de plus de 300 000 pièces et occupe une position prépondérante au niveau mondial en son domaine.

L'architecture, la scénographie, la pénombre

L'architecte lauréat du concours ouvert pour la création de ce musée est Jean Nouvel, auteur également d'autres bâtiments muséaux parisiens tels l'Institut du Monde Arabe et la Fondation Cartier pour l'art contemporain. Le Musée du Quai Branly est situé le long d'une courbe de la Seine, entre le quai rive gauche et la rue de l'Université, à quelques pas de la Tour Eiffel et presque en face du Palais de Tokyo et du musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. La surface bâtie approche les 40 000 mètres carrés. Du côté quai, pour ce qui est de l'entrée principale, une immense paroi de verre, typique des réalisations de Jean Nouvel, fait écran aux jardins et aux bâtiments qui constituent ce musée. Les jardins, comme les murs végétaux qui revêtent certaines façades, renvoient à l'esprit de Gilles Clément, un architecte paysagiste ayant mis en place une alternative aux jardins à la française ou aux jardins anglais, avec, comme ici, un usage de végétaux de type herbes folles, ceux que les jardiniers traditionnels n'utilisent surtout pas. Ces jardins du Musée du Quai Branly jouent un rôle important quant à différencier ce musée des autres musées urbains, qui en sont généralement dépourvus; en cet été finissant, avec une chaleur lourde, on peut apprécier ces espaces végétaux assez

vastes pour être des lieux de flânerie et de détente, avant ou après une visite quelque peu harassante… et aveuglante car dans une pesante pénombre, nous allons en reparler.

La construction est complexe, faite de plusieurs entités que le visiteur des collections a du mal à comprendre car il est en général canalisé vers l'espace principal d'exposition, celui-ci n'étant qu'une partie du Musée du Quai Branly. L'aspect, bien que variant selon les points de vue, est globalement celui d'une architecture postmoderne et déconstructionniste marquée par la présence de caissons de couleurs variées à l'image des conteneurs portuaires, ceux qu'on voit fréquemment dans les films d'action. Du côté de la rue de l'Université, de nombreuses persiennes (comme celles employées dans les pays tropicaux) occultent les façades et leur présence s'explique par un cahier des charges imposant que les collections soient protégées de la lumière solaire. Pour une meilleure lisibilité et compréhension de l'ensemble, il faut se rendre notamment dans différents lieux comme la médiathèque du cinquième étage (réservée aux chercheurs), le centre de documentation, les jardins et sortir du musée afin de le voir, tant bien que mal, faute de recul, depuis la rue de l'Université et depuis le Quai Branly. Mais l'abondance des dépliants à disposition du public permet de lire et de comprendre mieux l'architecture de ce musée.

L'aspect, bien que variant selon les points de vue, est globalement celui d'une architecture postmoderne et déconstructionniste marquée par la présence de caissons de couleurs variées à l'image des conteneurs portuaires, ceux qu'on voit fréquemment dans les films d'action.



Mur végétal, façade du Musée du Quai Branly

Pour le «simple visiteur», celui qui passe voir ce qui est montré des collections, c'est-à-dire et malgré tout plus de 3000 pièces, le parcours, depuis la billetterie, se fait en suivant une pente ascensionnelle douce et sinueuse qui mène de la lumière extérieure à la pénombre. Lors de cette visite, la proximité avec les matériaux employés, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, peut décevoir car ceux-ci semblent bien peu pérennes et témoignent d'une détérioration précoce tout en évoquant plus ou moins un décor de parc de loisirs. La comparaison avec la qualité des matériaux employés au Louvre ou au Centre Pompidou-Metz ou encore au MOMA de New York est inévitable. Pourtant le coût du bâtiment fut si élevé qu'il suscita quelques vives polémiques. Le visiteur, passé par l'espace d'accueil, gravit cette longue rampe sinueuse (on peut penser au Guggenheim Museum de New York) d'un intérêt esthétique incertain, et au fur et à mesure le plafond s'abaisse en même temps que la lumière faiblit. Les pièces exposées sont souvent fragiles, faites par exemple de bois peint avec des pigments naturels, ou de végétaux tissés ou en liberté que la lumière solaire ferait pâlir et pourrait détruire. Cela explique cette pénombre dans laquelle se fait la visite, pénombre qui en elle-même serait acceptable si beaucoup de pièces présentées ne l'étaient dans des vitrines dans lesquelles le visiteur perçoit autant son propre reflet qu'il ne voit les œuvres, présence de soi en l'autre bien peu propice à la découverte de ce dernier. D'autre part, le choix des éclairages électriques utilisés n'est sans doute pas le meilleur pour voir et apprécier les œuvres confortablement; d'autres expositions nécessitant la pénombre en d'autres musées ont montré qu'il existe de meilleurs éclairages. La

> Ces objets, le plus souvent des sculptures anthropomorphes et des masques, sont doués d'une forte expressivité et d'une indéniable beauté, ce à quoi s'ajoute et interfère ce narcissisme propre à l'homme, toujours disposé à s'émerveiller sur lui-même ou sur ce qu'il fut, dans un rapport complexe à un passé antérieur à la civilisation contemporaine.



Masques et statuette, Musée du Quai Branly

pénombre et la nature des éclairages auxquels s'ajoute le fait que les ouvertures vitrées sont occultées par des films bariolés contribuent à développer un vague malaise de nature claustrophobique. On se prend à regretter des scénographies muséales plus classiques comme celles pratiquées au Louvre ou au Musée Guimet, plus précisément le Musée National des Arts Asiatiques.

Une (trop grande) infinité d'œuvres et objets?

Sur le plateau principal et les mezzanines destinées aux expositions temporaires, espaces offerts à la visite, la répartition du choix de pièces des collections du musée se fait selon leur origine géographique: aires américaine, asiatique, africaine et océanienne. Le passage d'une aire géographique et culturelle à l'autre se fait sans séparation physique et les œuvres davantage que les outils de médiation signalent ce passage. La présentation, pour l'essentiel, se répartit dans des espaces semi cloisonnés (notamment ceux des caissons-conteneurs) et malgré une signalétique appuyée par de nombreux textes explicatifs, des cartes géographiques et des vidéos, l'impression reste de ne voir qu'une infinie succession d'objets. Ces objets, le plus souvent des sculptures anthropomorphes et des masques, sont doués d'une forte expressivité et d'une indéniable beauté, ce à quoi s'ajoute et interfère ce narcissisme propre à l'homme, toujours disposé à s'émerveiller sur lui-même ou sur ce qu'il fut, dans un rapport complexe à un passé antérieur à la civilisation contemporaine. Il s'agit ici d'objets qui ont accompagné la vie de peuples disparus ou qui existent encore (les aborigènes d'Australie, par exemple), objets rituels, objets de culte, objets usuels, «objets d'art»… Ici le débat reste ouvert et doit prendre en compte la définition ou l'absence de définition de ce qu'est l'art: un savoir-faire artisanal? Une pure invention libre d'elle-même? Le témoignage expressif d'un ressenti?



Masque, Musée du Quai Branly

> Est-ce que ce musée, comme d'autres, aux collections immenses, n'est pour le visiteur qu'un espace de loisirs culturels? Est-ce que ce musée, comme d'autres, promet une rencontre, avec un patrimoine immense mais finalement insaisissable? Juste une rencontre sans lendemain? Est-ce que la pratique muséale, dans sa dimension pédagogique, est vouée à l'échec à force de trop vouloir enseigner, montrer, dire?

Autant et le plus souvent, les objets de la vie quotidienne, d'usage courant ou rituel sont aisés à comprendre quant à leurs rapports aux sociétés dont ils sont issus, autant certaines œuvres comme les tableaux «abstraits» réalisés il y a peu de temps par les aborigènes d'Australie suscitent une foule d'interrogations sur leurs rapports à un peuple dont la persistance en tant que tel est bien problématique. Il en va de même avec

les œuvres ou objets aujourd'hui réalisés par ce que sont les Inuits ou les amérindiens: simulacres d'objets rituels, objets destinés au tourisme? Il existe cependant, chez ces peuples colonisés et cependant subsistant encore de nos jours tout en se revendiquant en tant que peuples, un art contemporain. Ce dernier est affirmé par leurs auteurs qui se définissent comme artistes ouverts à la fois sur le monde et détenteurs d'une culture originelle comme source spirituelle et formelle.

Ici, au Musée du quai Branly, il faut prendre en considération la France en tant qu'ancienne puissance coloniale, la colonisation ayant véhiculé une certaine représentation des peuples colonisés, représentation qui implique des hiérarchies et des visées politiques comme économiques, non dites en règle générale.

Au Musée du Quai Branly, cette impression de ne voir qu'une succession infinie d'objets provient sans doute de leur nature comme de leur nombre: trop fascinants, trop émouvants, trop nombreux (comment ne pas tout voir lorsqu'on est venu là?), ils laissent peu de place et de temps (car le temps de visite est toujours limité) pour prendre quelque peu connaissance de ce que furent ou sont les peuples et les civilisations auxquels ils sont rattachés. Pour ce faire, il faudrait des lectures, il faudrait se rendre à la bibliothèque, à la médiathèque. Mais d'autre part, et c'est sans doute ici un parti pris muséologique objectivé, le grand public, ne peut-il se contenter d'apprécier les objets pour eux-mêmes? L'une des questions qui se pose de manière évidente est celle du sens d'une visite occasionnelle, si attentive et curieuse soit-elle. Est-ce que ce musée, comme d'autres, aux collections immenses, n'est pour le visiteur qu'un espace de loisirs culturels? Est-ce que ce musée, comme d'autres, promet une rencontre, avec un patrimoine immense mais finalement insaisissable? Juste une rencontre sans lendemain? Est-ce que la pratique muséale, dans sa dimension pédagogique, est vouée à l'échec à force de trop vouloir enseigner, montrer, dire? Cependant ce musée offre de nombreuses possibilités au-delà de la simple visite: visite guidée, accueil des scolaires, conférences et débats, rencontres avec des créateurs des aires et des sociétés représentées ici, spectacles de danse, musique, théâtre, cinéma, expositions temporaires thématiques (cet été sur l'une des mezzanines se tenait une exposition introductive et très positivement pédagogique sur la civilisation Maya). Et puis le site Internet (un bon site) du musée permet à la fois de préparer sa visite et de la prolonger.

Un lieu de connaissance, d'étude et de recherche

L'une des réponses à ces questions précédentes réside peut-être dans le fait que ce musée est aussi et beaucoup, en dehors de ses espaces ouverts au public, un lieu de travail, d'étude de recherche, ce à quoi s'ajoutent des publications scientifiques dans les domaines de l'ethnologie et des esthétiques des peuples représentés. Le Musée du Quai Branly est placé sous la cotutelle du Ministère de la Culture et du Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche. La médiathèque, réservée aux enseignants et chercheurs, située au cinquième étage, dispose d'une énorme documentation à caractère scientifique,

anthropologique et ethnologique, à laquelle s'ajoute le fonds d'une importante iconothèque, riche de collections d'images fixes et mobiles numérisées et accessibles sur écrans.

Ainsi qu'il se pratique désormais dans le domaine muséal, le Musée du Quai Branly a opté pour une décentralisation en ce qui concerne ses collections. Autant un certain nombre d'œuvres objets et de spectacles vivants sont présents au sein même du musée, aux côtés d'objets et œuvres anciens, selon des programmes successifs, autant la présence d'œuvres et objets des collections du Musée du quai Branly au cœur du Musée du Louvre parait extrêmement intéressante. Ainsi, depuis 2000, le Pavillon des Sessions, au Louvre, accueille une partie des collections du Musée du Quai Branly: une centaine d'œuvres, soigneusement choisies et scénographiées. Et cela pose évidemment, en retour, un certain nombre de questions quant aux modalités selon lesquelles se font les partages des œuvres entre les différents musées. Mais cela interroge également les choix qui ont présidé à la constitution des collections, et ces choix sont à l'évidence idéologique et politique. Ici, au Musée du quai Branly, il faut prendre en considération la France en tant qu'ancienne puissance coloniale, la colonisation ayant véhiculé une certaine représentation des peuples colonisés, représentation qui implique des hiérarchies et des visées politiques comme économiques, non dites en règle générale. Ainsi ce que montre le Louvre, dans sa globalité, cache ce qu'il ne montre pas ou n'a jusqu'à présent pas montré, notamment les arts et objets culturels des peuples les moins puissants. Et puis une dernière question se profile derrière celle des collections muséales: celle du pillage, celle de l'acquisition faite dans une situation inéquitable; le débat ressurgit fréquemment sur la propriété des œuvres à travers les revendications des pays d'origine de celles-ci. Ici par exemple, c'est la revendication des têtes maories par la Nouvelle Zélande, là c'est la revendication de la Corée. Désormais le regard sur l'Autre a évolué, marqué par le politiquement-idéologiquement correct. Ainsi, l'appellation Musée des Arts Premiers retenue initialement, suite à la polémique qu'elle engendra, fit place à celle de Musée du Quai Branly, appellation parfaitement inodore! Le regard d'un pays comme la France sur les peuples colonisés est désormais bien différent de ce qu'il fut, par exemple, dans l'ancien Musée des Arts Africains et Océaniens dont les peintures murales, encore là, témoignent des «bienfaits» de la colonisation sur de bons et beaux «sauvages».

Une collection faite d'objets exceptionnels

Le Musée du Quai Branly recèle une incroyable et fabuleuse collection issue d'un immense travail scientifique conduit par les ethnologues au fil des années. La simple visite ne permet certes guère davantage qu'un effleurement de cette collection qui, pour être appréhendée et mise en perspective au plan historique et culturel, demanderait trop de temps, celui d'une vie peut-être. Reste sans doute la possibilité d'un émerveillement sur l'homme, l'humain, son art et son génie, et c'est un pas dans la connaissance, la compréhension et l'acceptation de l'Autre en ce qu'il diffère. A visiter plusieurs fois! ■



Sculptures Mohanlal présentées dans le cadre de l'exposition Autres maîtres de l'Inde, *2010, Musée du Quai Branly*

Zohreh et Manoutchehr, la version persane de *Vénus et Adonis*, de William Shakespeare Entretien avec Shâhrokh Moshkin Ghalam, acteur et metteur en scène

Mireille Ferreira

Vénus «Aphrodite», déesse des arts, de la beauté et de l'amour, s'ennuie dans les cieux et décide de descendre parmi les humains. Elle s'éprend alors de la beauté éblouissante du jeune Adonis et décide de se faire aimer de lui. Mais celui-ci ne semble intéressé que par la chasse et ses devoirs envers son roi. Vénus met alors tout en œuvre pour obtenir de lui un simple baiser, jusqu'à lui révéler son appartenance céleste. Adonis finit par accepter le baiser fatal et s'endort dans les ailes du désir. Il se réveille seul, habité par l'amour…

Vénus et Adonis, poème narratif de William Shakespeare, fut traduit en français par Victor Hugo fils – auteur d'une traduction intégrale des œuvres de Shakespeare. Cette version française fut à son tour adaptée en langue persane par Iradj Mirzâ (1871-1926), prince qâdjar, calligraphe et brillant poète, qui donna à cette surprenante ode lyrique le titre de *Zohreh et Manoutchehr*, dans le souci de l'adapter à la culture persane. Cette version en persan a fait l'objet, il y a une dizaine d'années, d'une mise en scène de théâtre par Shâhrokh Moshkin Ghalam, pensionnaire de la Comédie Française, qui l'a reprise cet été à l'invitation de la très dynamique association iranienne de Montpellier, avant de la jouer aux Etats-Unis, au Canada et sur quelques scènes françaises et européennes.

Mireille Ferreira: Pourquoi avoir adapté *Zohreh et Manoutchehr* au théâtre?

Shâhrokh Moshkin Ghalam: J'ai créé la mise en scène de *Zohreh et Manoutchehr* il y a dix ans déjà, en 2001, dans le cadre du festival d'art en exil à Paris. C'était une bonne occasion pour moi de créer une pièce en persan. Auparavant, je ne pouvais pas imaginer qu'il pouvait y avoir un public iranien à Paris et quand j'ai appris qu'il y avait un festival en présence de grands artistes iraniens, j'ai pensé que c'était le cadre idéal pour que je puisse aborder des sujets de la littérature persane dont j'avais envie de parler, des textes que personne ne connait, et qu'il me semble impossible que personne ne connaisse. Ensuite la pièce a commencé à tourner dans les villes en France, Nice, Montpellier, Toulouse. Puis, en Allemagne, à Londres, New-York et cette année, j'ai redonné *Zohreh et Manoutchehr* aux Etats-Unis et à la Biennale de Tirgân à Toronto, qui est le plus grand festival d'arts iraniens et rassemble des artistes internationaux iraniens, venus d'Iran et du monde entier. Cette année, environ 200 artistes y ont donné près de 70 œuvres. L'audience a été de 100 000 spectateurs, dont de nombreux non iraniens.

M.F.: En quoi peut-on dire qu'Iradj Mirzâ a *iranisé* le texte de Shakespeare?

S.M.G.: Iradj Mirzâ a adapté à la culture iranienne le poème de Shakespeare, à partir de la traduction en français qu'en avait faite Victor Hugo fils. Les quatre-

vingts premiers vers en persan sont exactement, mot pour mot, les vers de Shakespeare. La suite est une interprétation d'Iradj Mirzâ.

En premier lieu, il n'a pas gardé le titre original *Vénus et Adonis* qui ne pouvait parler aux lecteurs iraniens. Dans la mythologie perse, Anâhitâ est la déesse de l'amour de l'époque achéménide, que l'on appelle ensuite Nâhid en persan, et qui désigne la planète Vénus. Puis, avec l'arrivée des Arabes, Zohreh est apparue. Adonis n'existant pas en persan, Iradj Mirzâ l'a changé en Manoutchehr, nom que l'on trouve à plusieurs reprises dans le *Shâhnâmeh*, le Livre des Rois, désignant héros ou jeunes premiers de l'épopée perse. *Zohreh et Manoutcheh*r était donc le titre parfait, qui possède, de plus, une jolie sonorité.

M.F.: *Vénus et Adonis* est inspiré d'un mythe grec qui évoque un amour terrestre et non mystique.

S.M.G.: Vénus est un être céleste descendu sur terre, prenant l'habit et l'allure d'une mortelle pour faire connaître le goût de l'amour terrestre à un humain, Adonis. Mais une fois qu'on arrive au terme de l'histoire, on n'a aucunement en tête que c'est une extra-terrestre, une déesse. Elle est très femme, très humaine. Ce n'est qu'à la fin, quand elle voit que le garçon ne se laisse pas faire, qu'elle lui dit à peu près ceci: je crois que tu n'as pas très bien compris qui je suis, moi que tu vois en train de me prosterner pour un simple baiser de toi, je ne suis pas une femme mortelle, je suis déesse, la déesse de l'amour. C'est moi qui ai créé l'amour, la beauté, le sentiment entre les humains. Tous les artistes sont mes produits, l'art est né de mon désir. Elle commence à parler d'elle et c'est un moment délicieux du spectacle, sa très longue tirade prend des tournures extrêmement féministes comme quand elle dit: «Je suis le piment de la table de la nature, c'est pourquoi parmi les dieux, je suis une femme».

M. F.: Comment le public iranien réagit-il à ce moment-là?

S.M.G.: Le texte d'Iradj Mirzâ revêt un aspect comique parce qu'il est un poète réputé en Iran, très libre de pensée et d'écriture. Il n'hésitait pas à utiliser les mots dans leur acception la plus crue.

Dans la mythologie perse, Anâhitâ est la déesse de l'amour de l'époque achéménide, que l'on appelle ensuite Nâhid en persan, et qui désigne la planète Vénus. Puis, avec l'arrivée des Arabes, Zohreh est apparue. Adonis n'existant pas en persan, Iradj Mirzâ l'a changé en Manoutchehr, nom que l'on trouve à plusieurs reprises dans le *Shâhnâmeh*, le Livre des Rois, désignant héros ou jeunes premiers de l'épopée perse.

Par contre, si en sa présence, quelqu'un se risquait à la moindre grossièreté, il était capable de quitter les lieux sur le champ. N'oublions pas qu'il était prince, descendant direct de Fath Ali Shâh, deuxième souverain de la dynastie qâdjâre. La lecture de ses poèmes peut suggérer au lecteur une certaine vulgarité, tandis que lui-même considérait que tous les mots, dans la mesure où ils existaient, pouvaient être employés à bon escient, n'y voyant aucune vulgarité. Les spectateurs qui viennent entendre ses textes ont cela à l'esprit. Mais contrairement aux autres textes d'Iradj Mirzâ, on ne rencontre aucune trivialité dans *Zohreh et Manoutchehr*.



Manoutchehr

Photos: Mireille Ferreira

M. F.: Trouvait-on déjà cet aspect plutôt féministe dans le texte de Shakespeare?

S.M.G.: Cet aspect de femme libérée existe déjà dans le texte de Shakespeare, parce qu'il s'agit de Vénus, déesse de l'amour. Tout comme pour Athéna dans l'Orestie, on accepte tout de suite, par convention, qu'il s'agisse d'une déesse, donc qu'elle est libre de son expression et de ses sentiments. Iradj Mirzâ, faisant de Vénus une femme mortelle, dépouillée de ses attributs de déesse, la décrit comme fatiguée de son emploi de déesse, voulant se donner un moment de répit. Elle maquille son visage et revêt des habits terrestres, alors que la Vénus céleste n'est pas vêtue. Dans ma mise en scène, l'inspiration pour le personnage de Zoreh m'est d'ailleurs venue de la Vénus de Botticelli, aux longs cheveux roux bouclés. A partir du moment où elle vient sur terre vêtue comme une femme, on accepte par convention que c'est une femme, d'autant plus qu'elle porte le nom de Zohreh qui n'est pas celui d'une déesse. Elle maîtrise et décide de tout ce qui se passe sur la scène. Le public iranien, qui n'est pas habitué à cela est surpris, et c'est ce qui rend la pièce comique.

> J'ai aussi ajouté le personnage d'Iradj Mirzâ en train d'écrire la pièce. Il apporte immédiatement une note comique, quand il s'interroge sur la manière dont il va traduire le texte de Shakespeare pour qu'il passe bien en persan.

M.F.: Pourquoi avoir imaginé cette mise en scène dans laquelle un homme joue Vénus et Adonis n'est pas un jeune garçon de seize ans comme il l'est dans le texte?

S.M.G.: C'est mon choix, parce que c'est du théâtre. N'oublions pas qu'il s'agit de théâtre shakespearien, à cette époque, les rôles féminins étaient interprétés par des hommes. A l'époque de Shakespeare, *Vénus et Adonis* n'étaient pas théâtralisés, le texte était simplement lu. J'ai choisi de jouer moi-même Vénus car il me paraissait un peu trop réaliste de faire incarner les personnages de Vénus et Adonis par une belle jeune femme et un beau jeune homme, le texte aurait été perçu différemment, sans relief. Au Théâtre du Soleil déjà, dans *La ville Parjure* d'Hélène Cixous, j'avais incarné *La Nuit*, mère des Érinyes, une vieille femme de 9000 ans. Dans le théâtre, j'ai besoin de prendre une distance, je viens

de cette école d'Ariane Mnouchkine où il faut passer par le masque pour exister. Cette distribution permet au spectateur de n'y voir que du théâtre, et d'accepter d'emblée les conventions. Si une actrice avait incarné Vénus ventant sa propre beauté pour se faire aimer d'Adonis, le spectateur l'aurait trouvée vulgaire, alors que je voulais que le spectateur pense que cette femme est sublime.

J'ai aussi ajouté le personnage d'Iradj Mirzâ en train d'écrire la pièce. Il apporte immédiatement une note comique, quand il s'interroge sur la manière dont il va traduire le texte de Shakespeare pour qu'il passe bien en persan. Il invente les personnages sur place, les voit jaillir de son imaginaire et pendant qu'il écrit, voit si cela fonctionne ou pas. Il dit par exemple: «Tiens ce n'est pas moi qui ai écrit cela!» Vénus vient lire le texte et s'écrit: «Qu'est-ce que c'est que cette ligne? Cela n'a pas de sens!» et elle barre la ligne.

M.F.: Certains rôles de femmes sont-ils joués par des hommes au théâtre en Iran?

S.M.G.: Oui, depuis toujours. Il y a le théâtre du *ta'zieh*, dans lequel les rôles de la sœur de Mohammad et des Imâms sont joués par des non professionnels, bouchers, cordonniers de rue, etc. qui ne se rasent même pas, gardant barbes et moustaches. Comme à l'époque de Shakespeare, il n'y a pas de femmes dans le *ta'zieh*.

M.F.: Pourquoi avoir choisi le texte en persan d'Iradj Mirzâ et non celui de Victor Hugo fils en français?

S.M.G.: En français la pièce aurait été tranquillement acceptée par le public. A la Comédie Française, j'ai joué le rôle féminin de Bérénice de Racine, sans que personne ne s'étonne qu'un homme joue Bérénice. Ici, j'ai voulu faire connaître ce beau texte d'Iradj Mirzâ au public iranien, non pour le choquer ou le provoquer, mais parce que je considère que c'est une aberration de voir que tant de textes écrits en persan n'ont jamais été lus, non seulement par le peuple, mais également par les intellectuels. Ces auteurs, que l'on appelle d'*Enghelâb mashrouteh* - de la période de la Révolution constitutionnelle iranienne de 1906 - âge d'or de l'intellectualisme de l'Iran, qui ont produit les textes les plus extraordinaires écrits à cette époque, n'ont pas été lus par les intellectuels iraniens. J'ai envie de défendre la culture persane, et aussi de combler un peu ce retard de la connaissance artistique iranienne. Le niveau de connaissance artistique des Iraniens vivant à l'extérieur de l'Iran se reflétera inévitablement sur le niveau de l'art en Iran.

Ces auteurs, que l'on appelle d'*Enghelâb mashrouteh* - de la période de la Révolution constitutionnelle iranienne de 1906 - âge d'or de l'intellectualisme de l'Iran, qui ont produit les textes les plus extraordinaires écrits à cette époque, n'ont pas été lus par les intellectuels iraniens. J'ai envie de défendre la culture persane, et aussi de combler un peu ce retard de la connaissance artistique iranienne.

M.F.: Pensez-vous donc que sur le plan artistique l'Occident à des choses à apprendre à l'Iran?

S.M.G.: Pas seulement l'Occident, le monde entier doit toujours se donner et

se nourrir, ça ne peut être en sens unique. Nous les Iraniens avons toujours été influencés par nos voisins, et maintenant ce ne sont plus des voisins de frontière, nous sommes voisins avec le monde entier via Internet et grâce à la rapidité des voyages. Aujourd'hui, il est possible d'atteindre l'autre bout de la planète en quelques heures alors qu'autrefois, il fallait une semaine pour simplement atteindre l'autre bout du pays. Aujourd'hui, Internet permet aux artistes de voir immédiatement ce qui se passe à l'opéra de Pékin, d'avoir une inspiration chinoise ou japonaise tout en restant chez soi. Les choses bougent rapidement. De nos jours, de jeunes danseurs iraniens sont capables d'interpréter le mythe grec de Médée en plein désert, sans jamais avoir mis les pieds hors d'Iran.

Il faut donc donner aux artistes de la nourriture. J'en prends moi-même. Je regarde le *ta'zieh* pour m'inspirer du folklore pour mes danses, d'Iran et du monde entier. Cet échange est en route depuis toujours.

M.F.: Comment pensez-vous influencer l'Iran en vivant hors d'Iran, par la diaspora?

S.M.G.: Oui mais pas seulement, les média le permettent aussi. De nombreuses images de moi circulent, notamment via Internet, bien souvent à mon insu. A une époque, je résistais fortement car je trouvais que la qualité n'était pas bonne et que des images filmées ne peuvent refléter un art vivant. Mais en même temps, je me sens redevable à mon peuple, comme tout écrivain ou artiste.

M.F.: Imagineriez-vous donner cette pièce à Téhéran?

S.M.G.: Tout cela est très nouveau pour une audience peu familiarisée avec le théâtre comme peut l'être le public iranien. Est-ce que cette pièce fonctionnerait aujourd'hui en Iran? Je n'ai pas tenté l'expérience. On sait que ce n'est pas une femme qui joue le rôle donc, l'interdit ne tomberait pas, mais je crois que cela a besoin de plus de temps. Néanmoins, j'ai appris que de jeunes Iraniens travaillent actuellement sur *Zohreh et Manoutchehr* et voudraient en créer une version chorégraphiée à Téhéran.

M.F.: Merci, Shâhrokh, d'avoir bien voulu répondre à mes questions pour *La Revue de Téhéran*. ■


Iradj Mirzâ

Le temple de Dâshkassan, à mi-chemin des arts chinois et islamique

Arefeh Hedjâzi



Vue depuis le temple de Dâshkassan

L'Iran, terre antique, ne manque pas de monuments capables de faire remonter le visiteur à des époques si reculées qu'elles en rappellent la préhistoire. Cependant, du fait de leur grand nombre, ces monuments sont souvent inconnus, parfois même des locaux. Parmi eux, on peut citer le temple de Dâshkassan.



Le temple taillé à même le roc de Dâshkassan est situé dans la province de Zandjân, à 15 km de la ville de Soltânieh où l'un des plus grands dômes en brique du monde arbore fièrement sa coupole. Ce temple, dont la partie originelle date de la période préislamique, a été rénové et complété durant l'époque ilkhânide par la princesse Oljaï Khâtoun, sœur du



Bas reliefs de dragons, temple de Dâshkassan

Des bas reliefs de dragons dans diverses postures, d'une longueur de 5 m et d'une largeur d'1,5 m forment le plus important motif artistique de ce temple et de nombreuses interprétations peuvent être faites au niveau de la signification de la gestuelle des dragons entrelacés.

sultan Mohammad Khodâbandeh, avant sa conversion à l'islam. Les vestiges de ce temple forment aujourd'hui l'un des plus fins monuments de l'architecture rocheuse en Iran. Dans ce temple, des dessins et des motifs de l'art graphique chinois sont à remarquer à titre particulier.

Des bas reliefs de dragons dans diverses postures, d'une longueur de 5 m et d'une largeur d'1,5 m forment le plus important motif artistique de ce temple et de nombreuses interprétations peuvent être faites au niveau de la signification de la gestuelle des dragons entrelacés. Ces bas-reliefs sont en Iran uniques et jusqu'à maintenant, d'autres monuments portant ce type d'images n'ont pas été découverts. Parmi les ornementations de ce temple, on peut également citer les niches remarquablement travaillées situées dans les angles est et ouest du temple et entourant les bas-reliefs principaux. Ces niches sont gravées avec



Bas reliefs de dragons, temple de Dâshkassan


Temple de Dâshkassan

des motifs superbes et sont très probablement l'œuvre des artisans graveurs de pierre bouddhistes qui vivaient dans la région. Mais ces motifs ne sont pas les seuls puisqu'ils ont été agréablement mariés avec des motifs *eslimi* purement islamiques et très travaillés. Dans l'esprit des architectes de ce temple, la symétrie parfaite a toujours été prise en compte et cette attention se montre dans les moindres détails de l'ouvrage.

Le temple historique est situé dans le sud de la plaine fertile de Soltânieh, à 15 km de la ville de Soltânieh et du monument de Mohammad Khodâ Bandeh. Le temple de Dâshkassan, le tombeau du sultan Mohammad Khodâ Bandeh, le monument du soufi Chalabi Oughlou, ainsi que celui du grand théologien Mollâ Hassan Kâshi forment ensemble le triangle historique de la région de Soltânieh.

L'accès au site du temple n'est malheureusement pas facile et la route qui y mène est une route montagneuse, sans indications et seul le petit village de Vir est à voir en chemin. Depuis ce village jusqu'au site, cinq km de plus sont à parcourir sur une mauvaise route et il vaut mieux demander un guide local pour éviter de se perdre. Cependant, le temple vaut le détour, d'autant plus qu'il surplombe le magnifique panorama de la haute et verdoyante plaine de Soltânieh. ■


Niches taillées dans la pierre à Dâshkassan



FENÊTRES ACTUALITÉS DU MOIS

FENÊTRES ACTUALITÉS DU MOIS

FENÊTRES ACTUALITÉS DU MOIS

FENÊTRES ACTUALITÉS DU MOIS

FENÊTRES

LECTURE POESIE

LECTURE RECIT

FENÊTRES

CAHIER DU MOIS

PATRIMOINE SAGESSE

PATRIMOINE TRADITION

CULTURE HISTOIRE

CULTURE LITTERATURE

CULTURE REPORTAGE

CULTURE IDEES

CULTURE ARTS

Boîte à textes

CARNET DE VOYAGE

NOTE DE L'EDITEUR

IRAN - EVENEMENT

IRAN - ECONOMIE

IRAN - SPORT

IRAN - CULTURE

CULTURE - ARTS

CULTURE - REPORTAGE

CULTURE - LITTERATURE

CULTURE - IDEES

CULTURE - ENTRETIEN

PATRIMOINE - ITINERAIRE

PATRIMOINE - TRADITION

PATRIMOINE - SAGESSE

LECTURE - RECIT

LECTURE - POESIE

CULTURE - REPERES

CULTURE REPERES

CULTURE ENTRETIEN


Bas reliefs de dragons, temple de Dâshkassan

Des bas reliefs de dragons dans diverses postures, d'une longueur de 5 m et d'une largeur d'1,5 m forment le plus important motif artistique de ce temple et de nombreuses interprétations peuvent être faites au niveau de la signification de la gestuelle des dragons entrelacés.

sultan Mohammad Khodâbandeh, avant sa conversion à l'islam. Les vestiges de ce temple forment aujourd'hui l'un des plus fins monuments de l'architecture rocheuse en Iran. Dans ce temple, des dessins et des motifs de l'art graphique chinois sont à remarquer à titre particulier.

Des bas reliefs de dragons dans diverses postures, d'une longueur de 5 m et d'une largeur d'1,5 m forment le plus important motif artistique de ce temple et de nombreuses interprétations peuvent être faites au niveau de la signification de la gestuelle des dragons entrelacés. Ces bas-reliefs sont en Iran uniques et jusqu'à maintenant, d'autres monuments portant ce type d'images n'ont pas été découverts. Parmi les ornementations de ce temple, on peut également citer les niches remarquablement travaillées situées dans les angles est et ouest du temple et entourant les bas-reliefs principaux. Ces niches sont gravées avec


Bas reliefs de dragons, temple de Dâshkassan



Temple de Dâshkassan

des motifs superbes et sont très probablement l'œuvre des artisans graveurs de pierre bouddhistes qui vivaient dans la région. Mais ces motifs ne sont pas les seuls puisqu'ils ont été agréablement mariés avec des motifs *eslimi* purement islamiques et très travaillés. Dans l'esprit des architectes de ce temple, la symétrie parfaite a toujours été prise en compte et cette attention se montre dans les moindres détails de l'ouvrage.

Le temple historique est situé dans le sud de la plaine fertile de Soltânieh, à 15 km de la ville de Soltânieh et du monument de Mohammad Khodâ Bandeh. Le temple de Dâshkassan, le tombeau du sultan Mohammad Khodâ Bandeh, le monument du soufi Chalabi Oughlou, ainsi que celui du grand théologien Mollâ Hassan Kâshi forment ensemble le triangle historique de la région de Soltânieh.

L'accès au site du temple n'est malheureusement pas facile et la route qui y mène est une route montagneuse, sans indications et seul le petit village de Vir est à voir en chemin. Depuis ce village jusqu'au site, cinq km de plus sont à parcourir sur une mauvaise route et il vaut mieux demander un guide local pour éviter de se perdre. Cependant, le temple vaut le détour, d'autant plus qu'il surplombe le magnifique panorama de la haute et verdoyante plaine de Soltânieh. ■



Niches taillées dans la pierre à Dâshkassan

La cité d’Ispahan, la «Moitié du Monde»

Farzâneh Pourmazâheri
Afsâneh Pourmazâheri



Place Naghsh-e djahân, mosquée de l’Imâm

Photo: Monireh Borhani

Un voyage en Iran ne serait pas un véritable voyage sans une halte à Ispahan, cette ville abritant plus de 2500 ans de civilisation. De par son histoire féconde, elle abonde en richesses culturelles et artistiques de toutes sortes.

Ce n’est nullement un hasard si on l’a surnommée la «Moitié du Monde» (*nesf-e jahân*, qui rime avec "Ispahan" ou "Esfahân", en persan). L'arrivée à Ispahan donne l'impression de se retrouver soudain devant un nouvel espace, à la vois si vaste, original, et diversifié. Une promenade le long du fleuve Zayandeh-roud et ses ponts Si-o-seh-pol et Khâdjou permet de se mettre à l’écoute des murmures de ce fleuve depuis des siècles. Sur la place Naghsh-e djahân (actuellement place Imam Khomeyni), la seconde plus grande du monde, trottent en permanence des chevaux décorés trainant des carrosses destinés à promener les visiteurs d’un bout à l’autre de la place. Ces derniers, s’imaginant dans le paradis oriental qu'ils avaient en tête, parcourent avec des yeux curieux la surface monumentale de la place d’un magasin à l’autre, puis d’une mosquée à l’autre. A la question «Quels sont les repas typiques de la ville?», on répondra sur le champ le «*beryâni (Beryouni)*[1]» et le «*halim bâdemdjân*[2]». Car il va sans dire que la gastronomie ispahani se distingue fièrement de celles des autres villes.

Ispahan fut la capitale du roi safavide Shâh Abbâs. C’est là où se refugièrent, avec le soutien de ce même roi, un grand nombre d’Arméniens fuyant les Turcs ottomans.

Ispahan est le berceau d’un artisanat typiquement iranien, de l’art de la bijouterie jusqu’à celui du tissage de tapis. La ville est également célèbre pour son art du ciselage du cuivre et de l’argent, pratiqué dans des bazars spécialisés.

Cette ville escarpée se situe au sud-ouest du centre du pays, à 1530 m d’altitude. Elle compte plus de

130 palais, mosquées, bains... Malgré l'essor de l'architecture moderne, l'Ispahan seldjoukide (XIe-XIIe siècles.) et safavide (XV-XVIIIe siècles) a conservé les aspects principaux de sa physionomie originelle. L'atteste la présence des bazars, des ponts et des monuments dont le Tchehel sotoun (pavillon aux Quarante-colonnes), la madrasa de la Mère du Shâh, le hammâm de Ali Gholi âghâ, le pavillon de Alighâpou et beaucoup d'autres. Située au sud-ouest d'une vaste oasis où l'on cultive blé, orge, tabac, melon, coton, vignes, et où l'on s'est spécialisé dans l'élevage du mouton, Ispahan est un véritable centre industriel (raffinerie, textile, construction méchanique, etc.). Cité caravanière sur la route de la Soie, la ville a gardé ses traditions commercantes et industrielles tout en développant ses centres administratifs, universitaires et touristiques.

A quelle époque cette fameuse cité est-elle apparue? Est-il possible de dater sa naissance ? En vérité, elle fut peuplée dès l'époque achéménide (-550 à -331). La plaine d'Ispahan était utilisée comme lieu de rassemblement des armées sassanides. La ville, siège de l'archevêché nestorien (IIIe-VIIe) était composée de deux agglomérations (Djey, la Cité Ronde construite au Ve siècle, et Yahoudiyeh, la ville juive, plus ancienne) qui devinrent une après la conquête arabe (v. 640). Gouvernée par les Bouyides à partir de 935, devenue centre de commerce et de

La plaine d'Ispahan était utilisée comme lieu de rassemblement des armées sassanides. La ville, siège de l'archevêché nestorien (IIIe-VIIe) était composée de deux agglomérations (Djey, la Cité Ronde construite au Ve siècle, et Yahoudiyeh, la ville juive, plus ancienne) qui devinrent une après la conquête arabe (v. 640).



Pont Khâdjou


Pont Si-o-seh-pol

culture, Ispahan devint naturellement la capital de l'Empire seldjoukide dès 1051 et connut alors sa première période de splendeur architecturale. Mais n'allons pas jusqu'à imaginer qu'elle fut née sous une bonne étoile. Malheureusement, elle fut ruinée durant la période mongole (XIIe), incendiée par Tamerlan en 1386. Mais il n'a pas toujours été question d'attaques et de destructions. En 1589, le roi Abbâs Ier le Grand choisit Ispahan comme capitale. Grâce à lui, la ville conçut un vaste plan d'urbanisme, à l'origine de son surnom de «Moitié du Monde». Les successeurs de ce roi pacifiste contribuèrent encore à l'embellissement de la ville. Plus tard, et bien avant l'époque contemporaine, Ispahan subit d'autres agressions. Ainsi mise à sac par les Afghâns ghalzai (1722), négligée sous les Zends (1750-1794) et les Qâdjârs (1794-1925), elle connut un certain déclin. Cependant, dès 1930, un vaste plan de restauration d'Ispahan débuta avec la coopération d'archéologues et d'architectes français et italiens. Actuellement, le projet

Malgré l'essor de l'architecture moderne, l'Ispahan seldjoukide (XIe-XIIe siècles.) et safavide (XV-XVIIIe siècles) a conservé les aspects principaux de sa physionomie originelle.


Place Naghsh-e djahân, pavillon de Alighâpou

Photo: Monireh Borhani



Eglise de Vânk

continue sous l'égide de l'Organisation de l'Héritage Culturel de la ville.

A Ispahan, un grand nombre de lettrés, d'artistes et de marchands, tous hommes de culture, ont vécu. A titre d'exemple, il faut mentionner Aghâ Seyyed Ahmad Hâtef Esfahâni, grand spécialiste de sonnets et de ballades qui s'inspira des grands noms de la poésie tels que Saadi et Hâfez.

Chaque année, en particulier pendant les vacances de Norouz, Ispahan accueille de très nombreux visiteurs iraniens et étrangers qui déambulent dans l'ensemble de la ville et découvent les splendeurs du passé, au cours d'un voyage inoubliable. ■

1. Repas fait de viande bien cuite, servie avec le jus de la viande.
2. Repas traditionnel à base d'aubergines et de viande coupée en petits morceaux.

Bibliographie:

-Heidi A. Walcher,"Between Paradise and Political Capital: The Semiotics of Safavid Isfahan", *Yale F&ES Bulletin 103 - Middle Eastern Natural Environments*
-Joseph Arthur de Gobineau, *Trois ans en Asie. Voyage en Perse*, 1855-1858, édition A.-M. Métailié, Paris, 1980.
-Scott C. Levi, «Indian merchants in central Asia and Iran», *in Encyclopédia Iranica en ligne* .



Pont Shahrestân (Jey)



Vers la source de Bâdâb Sourt

Deux sources exceptionnelles en Iran

Sarah Amini

Outre son patrimoine historique exceptionnel, l'Iran regorge de richesses et de beautés naturelles. Le pays contient notamment de nombreuses sources (*tcheshmeh*), dont celle de Bâdâb Sourt et 'Ali qui, bien que peu connues des Iraniens eux-mêmes, n'en ont pas moins des caractéristiques exceptionnelles.



Ces sources se situent dans la province de Semnân, au nord de l'Iran, et à proximité de sa capitale du même nom, dans la vallée désertique de Dâmghân.

La source d'Ali (*tcheshmeh Ali*) est la plus grande source située au milieu d'un désert en Iran. L'attrait du lieu ne se limite cependant pas à ses beautés naturelles: on peut également y admirer deux bâtiments historiques datant de l'époque qâdjâre. Ces édifices, semblant hors du temps, viennent renforcer le caractère exceptionnel de l'endroit. Ces monuments sont bordés par de grands cèdres de plus de 500 ans.

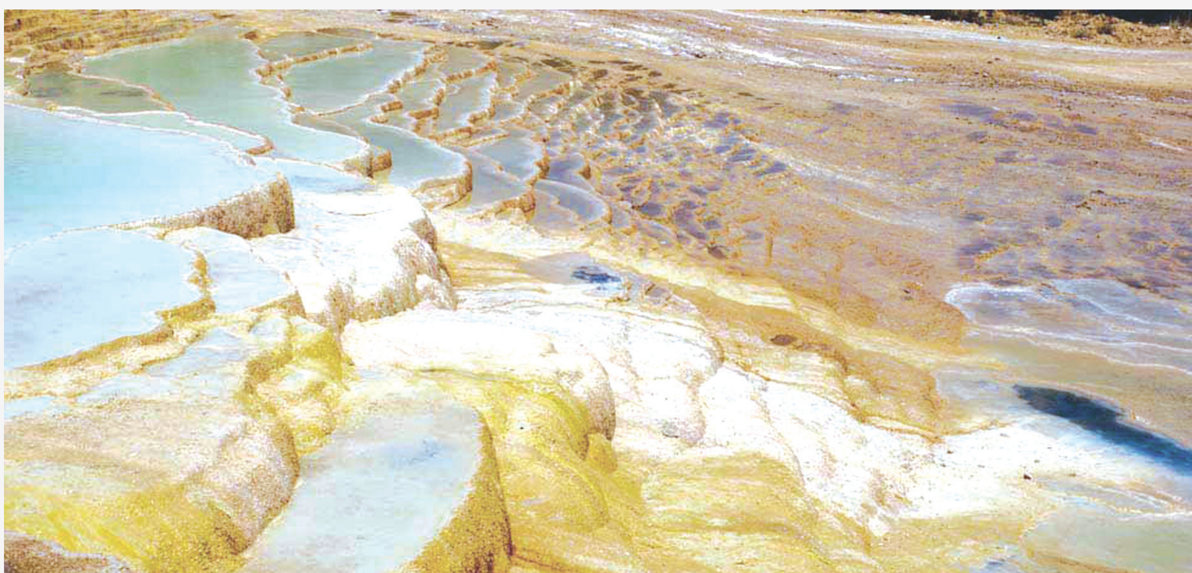
A deux heures de voiture, en prenant la direction de Kiyâsar-Shahmirzâd, puis en empruntant une route goudronnée, nous arrivons au village de Aroust. Après


Edifice qâdjâre bordant la source de 'Ali


Cèdres de plus de 500 ans

une marche d'une demi-heure, le visiteur se retrouve devant un panorama exceptionnel: une source s'écoulant du haut de la montagne, dans un panorama exceptionnel à la fois désertique et montagneux. Cette source appelée Bâdâb Sourt est considérée comme étant l'un des joyaux du patrimoine naturel iranien.

Outre ce cadre exceptionnel, la terre rouge et l'aspect blanc de l'eau, par ailleurs reconnue pour ses vertus curatives, donnent une ambiance particulière au lieu. En empruntant la route du retour vers la ville de Semnân, une visite des jardins de Shahmirzâd vaut également le détour. ■


Source de Bâdâb Sourt



Région de la source de 'Ali; Dâmghân

Photo: Masoud Momen



Source de Bâdâb Sourt



Edifice qâdjâre bordant la source de 'Ali

Photo: Mahdi Kalhor



Sur la route menant à la source de Bâdâb Sourt

La province de Kermânshâh, lieu de naissance de la légende de Shirin et Farhâd

Farzâneh Pourmazâheri



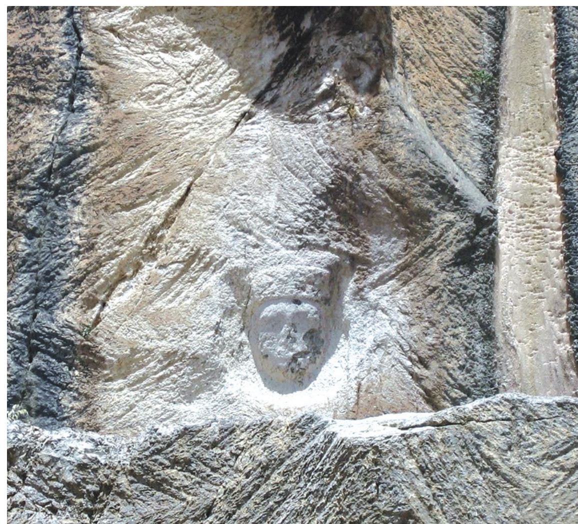
Source souterraine de Bisotoun

Photo: Farzâneh Pourmazâheri

Chaque région de l'Iran, et même chacun de ses villages, se distinguent les uns des autres par l'existence d'us et coutumes particuliers eux-mêmes enracinés dans des traditions et une culture spécifiques. A l'ouest de l'Iran, au pied des monts Zâgros, au bout d'une route, apparaît la silhouette en pierre d'une dame endormie. Cette dame n'est que Shirin, personnage légendaire de la poésie persane, dont l'histoire tragique fut versifiée par le poète persan Nezâmi. Cette forme féminine gigantesque est en réalité le mont Bistoun, symbole de la grande province de Kermânshâh. Cette région fut, dans un passé assez lointain, spectatrice des douleurs de l'amant malheureux Farhâd. Au nom de son amour platonique pour Shirin, il creusa et creusa sans fin la pierre de la montagne jusqu'à ce qu'il entende la fausse nouvelle de la mort de sa bien-aimée. Désespéré, il cessa de travailler et se donna la mort en se jetant du sommet de la montagne. Ainsi selon des habitants de la ville, la dame endormie représenterait la statue de Shirin sculptée par les mains de l'amant Farhâd. Cette histoire fait partie des légendes les plus populaires de Kermânshâh, mais la ville doit cependant sa renommée à des faits historiques plus authentiques, ainsi qu'à sa géographie et à son emplacement stratégique.

Kermânshâh est une grande province qui occupe une superficie de 2 443 425 km2 et inclut 14 subdivisions. Elle est située à 521 km de Téhéran, à environ 80 km de la frontière irakienne. Elle partage 330 kilomètres de frontière avec l'Irak du côté de l'ouest. Les provinces avoisinantes sont le Kurdistan

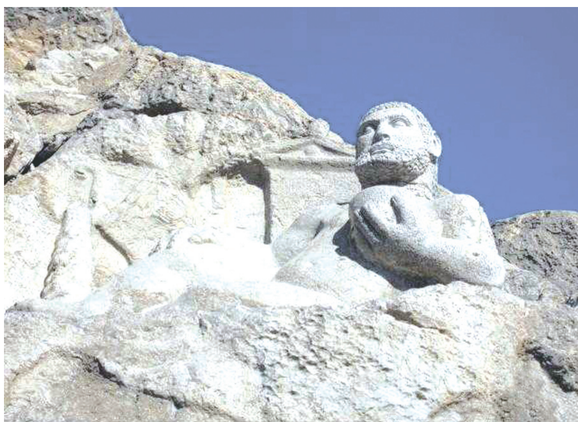

Scène représentant le couronnement du roi Ardeshir II


Visage de Shirin sculpté par les mains de Farhâd

au nord, le Lorestan et Ilâm au sud, ainsi qu'Hamedân à l'est. Elle est également située à 34°23 de latitude nord, 47°04 de longitude et à 1200 d'altitude au dessus du niveau de la mer. La ville de Kermanshâh en elle-même est une ville montagneuse bénéficiant cependant de courants d'air issus des côtes méditerranéennes et de précipitations moyennes à l'origine d'environ 550 sources souterraines dont Niloufar (Nénuphar), Bisotoun, Khezr-e Zendeh, ou encore Tâgh-e Bostan. De même, onze fleuves coulent régulièrement à travers la province entière: Khorramroud, Gâmâssiâb, Râvand et Alvand en sont des exemples. L'ensemble de la province est bordé de montagnes de hauteurs différentes: à titre d'exemple, la chaîne de montagne Shâhou culmine à 3245 m au dessus du niveau de la mer, tandis que la chaîne Parou culmine à 3385 m.

La route principale de la province est en réalité celle qui joignait à l'époque, Hegmatâneh, la capitale des Mèdes et plus tard celle des Achéménides, à la Mésopotamie. C'était notamment la voie de passage des caravanes commerciales aussi bien que des armées partant en expédition. Elle faisait également partie de la Route de la soie. De par son ancienneté, elle est jalonnée de nombreux sites et monuments historiques.

D'après des recherches archéologiques, les premiers hommes à peupler la zone furent des néandertaliens qui résidaient dans la grotte de Shekârtchiân (des chasseurs) du mont Bisotoun, il y a environ 40 000 ans. De même, ce fut la zone dans laquelle se forma l'un des premiers villages de tout le Moyen-Orient il y a près de 11 000 ans, et où se développa l'élevage de moutons et de chèvres. C'est dans ce village appelé Gandj darreh (la vallée du trésor) que des archéologues ont découvert les plus anciennes poteries d'Iran. Cette


Statue d'Hercule, mont Bistoun


Grotte Shekârtchiân, mont Bistoun



Tâgh-e bostân (*l'arche Bostân*)

province montagneuse porte donc les traces de civilisations très anciennes et regorge de nombreux sites archéologiques et historiques, parmi lesquels les quatorze tours du silence appartenant à l'époque mède, l'inscription de Darius, la forteresse du roi sassanide Yazdgerd, le temple d'Anâhitâ (déesse de la beauté), ou encore l'arche Bostân ou *tâgh-e bostân* en persan. De surcroît, la ville abonde en bazars anciens, mausolées, mosquées, *hammâm* traditionnels ainsi qu'en anciens caravansérails datant notamment de l'époque ilkhanide. Parmi les monuments les plus dignes d'attention, nous pouvons citer le sanctuaire de Hazrat-e Ibrâhim, la mosquée d'Emâdoddoleh, ou encore le *hammâm* de Hadj Shahbâzkhân.

On peut également y visiter plusieurs musées dont le Musée des Pierres, le Musée des Timbres et celui d'Ethnologie.

Plus on s'éloigne du centre urbain, plus la nature multicolore de la province révèle ses charmes. Grâce au climat et aux conditions atmosphériques favorables, de vastes plaines ainsi que de très beaux étangs naturels se sont formés. L'étang Hashilân, l'un des habitats d'oiseaux aquatiques et migrateurs le plus remarquables, ou encore celui de Varmandjeh qui compte parmi les réserves naturelles les plus belles du pays en sont des exemples. La région se caractérise également par la grande variété de sa faune, et notamment par ses nombreux mammifères comme la gazelle, le bouc sauvage, le léopard, le renard, le sanglier, ainsi que ses oiseaux dont le faisan, le francolin, la perdrix grise et le faucon. La province compte également de nombreuses grottes au sein des montagnes dont la plus connue est la grotte Ghouri Ghal'eh, qui est la plus longue grotte à eau de toute l'Asie.

Kermânshâh comporte donc de nombreuses attractions à la fois historiques et naturelles. La province se caractérise aussi par ses plats traditionnels


Temple d'Anâhitâ


Hammâm de Hadj Shahbâzkhân

tels que le ragoût aux amandes pilées ou encore le *dandeh kabâb*, sorte de viande grillée cuite de façon traditionnelle. Elle a également un riche artisanat notamment dans le domaine du tissage, avec des tapis et kélims ou encore le *djâdjim*, de tapis tissé de laine grossière ainsi que les *guiveh*, sorte de chaussons tissés en coton. ■


Source souterraine de Niloufar

Photo: Maryam Saeidi


Vêtements traditionels des femmes de Kermânshâh

Photo: Farzâneh Pourmazâheri


Guiveh

Photo: Farzâneh Pourmazâheri

Bibliographie:

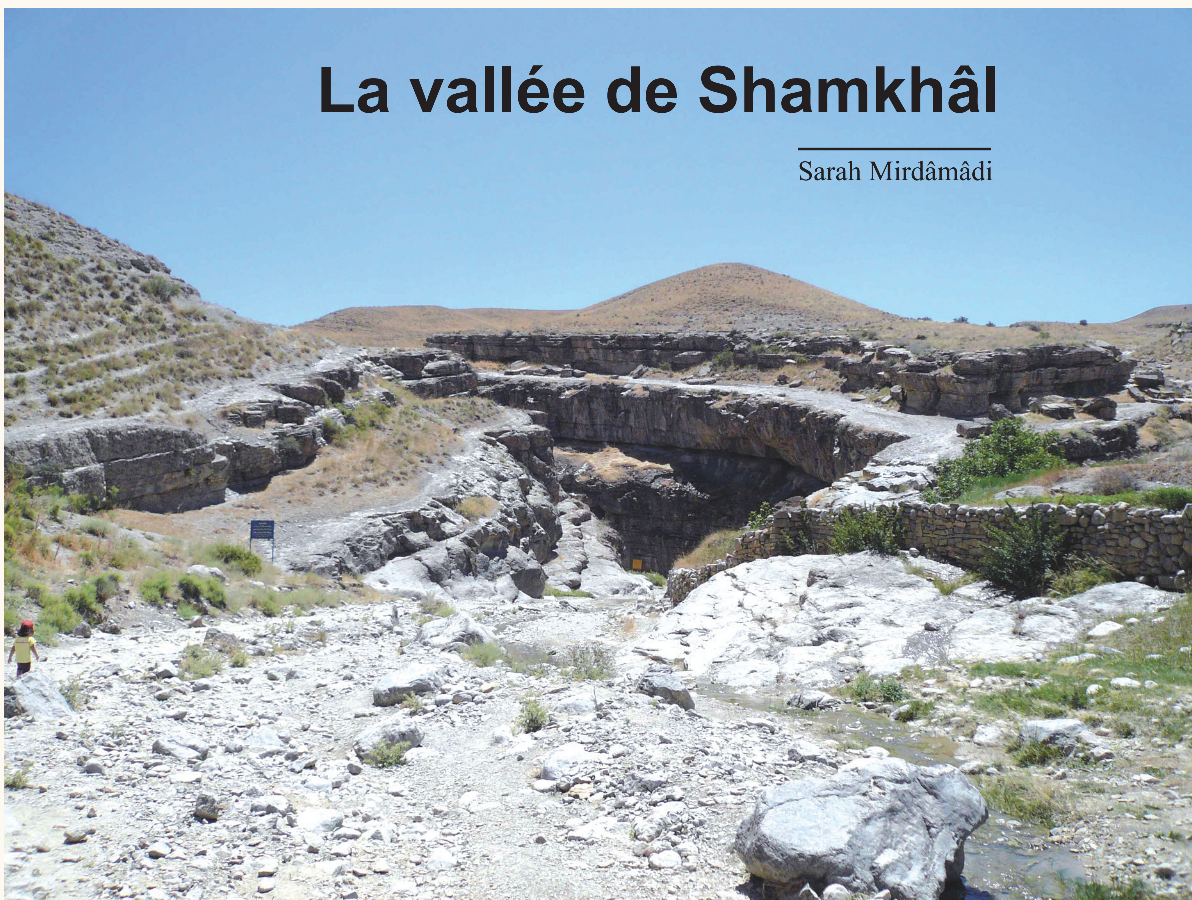
-Zendehdel, Hassan, *Coup d'œil sur l'Iran,* traduit par Mehrdâd Monadjem, 1ère édition, Irângardân, Téhéran, 2000.

-Bayât, Azizollah, *Kolliât-e joghrâfiâ-ye tabi'i va târikh-e Irân* (Géographie Naturelle et histoire de l'Iran), éditions Amir Kabir, Téhéran, 1381 (2002).

-*Farhang-e joghrâfiâ'i ostân-hâye Irân* (Culture Géographique des Provinces de l'Iran), édition l'Organisation de la Géographie du Ministère de Défense des Forces Armées, 2000.

La vallée de Shamkhâl

Sarah Mirdâmâdi



Photos: Vallée de Shamkhâl

La vallée de Shamkhâl se situe du nord de la province du Khorassân Razavi, elle-même située à l'extrême est de l'Iran, à la frontière avec l'Afghanistan, entre les villes de Mashhad et Ghoutchân. L'origine du nom de l'endroit semble provenir d'un type de fusil lui-même appelé shemkhâl.



La vallée de Shamkhâl s'étend sur une longueur d'environ 18 km, et est dotée de paysages et d'un climat printanier exceptionnels tout au long de l'année. Elle abrite également de nombreuses sources et chutes s'écoulant des roches de la vallée, ainsi que des "murs" de roches pouvant atteindre jusqu'à 200 mètres de hauteur.

Un village portant le même nom se situe au cœur de la vallée de Shamkhâl. Ce dernier a conservé un habitat traditionnel qui en fait également un lieu valant le détour. Situé au pied d'une montagne, il est délimité par la rivière de Kâl-e Shamkhâl. Les habitants de ce village parlent kurde et sont chiites. Il compte moins de mille habitants dont la plupart se consacrent à l'agriculture et à l'élevage. La majorité

des produits cultivés sur place sont le blé, l'orge, mais aussi le raisin, les noix, les amandes, les abricots ou encore les griottes, produits dans de grands vergers. Ses habitants produisent également des tapis divers tels que des gilim, djâdjim ou encore des tapis kurdes de formes et couleurs très variées. Ils portent des habits traditionnels kurdes.

Durant une halte au village, le visiteur peut déguster des repas à base de viande tels que du âbgousht, du kabâb et de nombreux ragouts accompagnés du pain préparé localement.

Le sanctuaire d'un Imâmzâdeh (descendant d'Imâm) est également situé à proximité du village, et occupe une place importante dans la vie religieuse de ses habitants. Ils y effectuent en effet un pèlerinage une fois par semaine, tandis qu'il est coutume que les jeunes filles en âge de se marier ou encore les femmes stériles passent sous une roche située à proximité de l'Imâmzâdeh en récitant des invocations.■



Photo: Mehrdad





Village de Shamkhâl















Hossein Pejmân Bakhtiâri
Poète classique contemporain

Kkadidjeh Nâderi Béni

Mon cœur n'admire que l'amour
Sans amour ce monde ne vaut rien…

Fils de la grande poétesse Alamtâdj Ghâ'em Maghâmi[1] (surnommée Jâleh), Hossein Pejmân Bakhtiâri naquit en 1279 (1900) à Dashtak[2]. Son père, Ali Morâd Pandjeh Bakhtiâri, était l'un des chefs de la tribu Bakhtiâri. Pejmân débuta ses études primaires à Téhéran et apprit la langue française à l'école Saint-Louis; il y fut notamment le condisciple de Nimâ Yushidj[3]. Il étudia ensuite la littérature auprès de Adibeh Neyshâbouri[4] à Mashhad, ainsi que de Badi-ol-Zamân Forouzânfar[5] à Téhéran. A 18 ans, il commença à publier ses poèmes dans divers journaux. Sa poésie est classique, avec une préférence pour les formes traditionnelles dont le *masnavi* (poème composé de distiques à rime plate), le *ghassideh* (sorte de poème lyrique) et le quatrain. Son premier recueil intitulé *Meilleurs vers* fut publié en 1933. Ayant souffert pendant plusieurs années d'une maladie chronique, il mourut en 1974 à Téhéran. Son recueil poétique, qui s'ouvre par une introduction détaillée écrite par P. Bâstâni Pârizi[6], a été réédité à plusieurs reprises au cours de ces dernières années.

Il a publié d'autres recueils poétiques, dont *Zan-e bitchâreh* (La pauvre femme), *Mohâkemeh-ye shâ'er* (Procès d'un poète), et *Andarz-e mâdar* (Conseil d'une mère). Il a également traduit *René* et *Atala* de Chateaubriand, ainsi que plusieurs œuvres de Benjamin Constant. Il a de plus corrigé plusieurs manuscrits du *Divân* (Recueil poétique) de Hâfez, des *Robâ'iât* (Quatrains) de Omar Khayyâm, le recueil poétique de Djâmi, ainsi que les poèmes de Jâleh Bakhtiâri, sa propre mère.

Cheminées[7]

Les cheminées en haut des terrasses
poussent un soupir du fond du cœur

De leur bouche couleur de goudron
les fumées volent vers le ciel comme un corbeau

Les cheminées, l'une rouge, l'autre bleue
contiennent des fumées, l'une noire, l'autre blanche

Ces fumées toutes muettes
racontent des histoires qu'on n'entend pas

L'une raconte les repas copieux des riches
histoire d'abondance et de respect

L'autre raconte la cuisine des pauvres

histoire de misère et de besoin

L'une se dégage d'un château
dont les chats et chiens mêmes vivent dans le confort

L'autre s'élève d'une ruine
dont même les enfants ont un cœur chargé de douleur

L'une nous invite au sein d'un paradis verdoyant
pour y voir la joie et l'ivresse infinies

L'autre nous invite dans une maison modeste
pour y percevoir le sens de la misère

Les oreilles fermées, la bouche fermée
elles volent vers le ciel et y disparaissent

Le ciel lui-même en a trop entendu
cette histoire de la misère et du besoin

Bakhtiâri

Au pied d'une montagne gigantesque
Se trouve une région riche de magnificence

Elle contient des champs et des sources vives
Elle luit comme le soleil

Sur cette terre céleste
Se trouve une race d'hommes braves

Tous sont patriotes à l'esprit éclairé
Tous sont plus brillants que le soleil

Cette région s'appelle bakhtiâri
Qu'elle vive dans le bonheur

Les Bakhtiâris sont vaillants héros
Tels des montagnes fermes, solides

***

Ô terre bakhtiârie! Que tu sois prospère!
Que tu vives dans la liberté!

Tu n'obéiras à la Grèce ni au Touran[8]

Je t'aime de tout mon cœur et
Je ne peux plus abandonner cet amour

Regret de l'amour

Le coin de mon cœur n'est pas le siège de l'amour
Dans cette ruine personne ne s'est logée

Toutes mes bien-aimées ont renoncé à moi
Personne ne peut fréquenter un tel fou

Dans la fête du monde, mon cœur
Est un amoureux sans amant

Tout cœur est le domicile de l'amour
Hélas! Aucune passion dans mon cœur

Je demandai à ma bien-aimée pourquoi je ne pouvais la poursuivre
Tu n'es pas digne de cet amour, dit-elle

Je n'accompagnerai plus les sages
Car un savant et un fou ne peuvent s'accorder ■

---

1. Petite fille de Ghâ'em Maghâm Farâhâni, politicien et homme de lettres de l'époque qâdjâre.
2. Situé à Tchahâr Mahâl va Bakhtiâri
3. Fondateur de la poésie moderne persane
4. Maître de littérature persane
5. Professeur à l'Université de Téhéran
6. Professeur d'histoire à l'Université de Téhéran
7. Selon les critiques, dans ce poème, le style Pejmân ressemble à celui de William Blake, peintre et poète pré-romantique britannique.
8. Pays d'au delà de l'Oxus.
9. Les Bakhtiâris comptent parmi les peuples iraniens qui se sont le moins mélangés aux autres peuples non seulement d'un point racial, mais également linguistique (leur langue étant le lori), culturel et littéraire. Au cours des différentes périodes historiques, ils ont mené une vie rude et retirée au cœur des montagnes Zagros (à l'ouest de l'Iran): les monts élevés, les vallées profondes et étroites, les forêts denses et impénétrables, les cascades et les fleuves rebelles, en d'autres termes l'enclavement et la difficulté d'accès à leur lieu d'habitation a ainsi contribué à les préserver en partie des guerres et des attaques que leurs compatriotes ont subies dans les autres régions du pays, comme par exemple celles d'Alexandre, des Arabes ou des Mongols. (voir "Les Bakhtiâris: héritage culturel des montagnes du Zâgros", *La Revue de Téhéran*, n°54, mai 2010).

Sources:
- Goli Zavâreh, Gh., *Visage de Tchahâr Mahâl et Bakhtiâri,* Téhéran, Sâzmân-e Tablighât-e Eslâmi, 1377/1998.
- Pejmân Bakhtiâri, Hossein, *Recueil Poétique,* Téhéran, 1353/1974.
- Nâderi Béni, Khadidjeh, "Les Bakhtiâris: héritage culturel des montagnes du Zâgros", *La Revue de Téhéran*, n□'b054, mai 2010.

L'idole désirait un Ibrahim

Erfân Nazar Ahâri
Traduit par
Nedâ Atash Vahidi
Université Azad Islamique

L'idole pleurait parce qu'elle n'avait jamais pu exaucer une prière, ni faire un miracle. Parce qu'elle ne se sentait pas heureuse de cadeaux qu'on lui offrait, et des sacrifices qu'on faisait pour elle.

Parce qu'elle était nostalgique de la montagne de laquelle on l'avait arrachée, parce qu'elle avait horreur de la pioche qui l'avait sculptée, parce qu'elle était lasse de ceux qui lui avait choisi un nom et qui l'adoraient. La grande idole pleurait. Parce qu'elle savait qu'elle n'était ni grande, ni splendide, ni sacrée.

Tout le monde se jetait à ses pieds, et elle, au pied de Dieu. Tout le monde lui demandait un miracle et elle, en demandait à Dieu. Tout le monde pleurait pour elle, et elle, pour Dieu.

Elle était une idole qui ne désirait pas de grandeur, ni de splendeur, ni de magnificence, ni de sainteté. Elle ne voulait pas de nom, ni d'identité.

Elle pleurait et réclamait de Dieu une pioche. Un Ibrahim. Elle désirait se briser, s'écrouler.

Mais Dieu ne réalisait pas sa prière.

Mille ans ont passé. Puis d'autres millénaires.

Et enfin un jour, Dieu lui envoya une pioche sans Ibrahim.

Ce jour-là, la grande idole pleura plus que jamais, plus fort que jamais.

Parce qu'elle sut qu'il n'y aurait pas d'Ibrahim. Parce qu'elle sut que désormais, elle était et l'idole et Ibrahim.

Oh Dieu, Dieu, Dieu, comment une idole pourrait s'infliger des coups de pioches?

Comment une idole pourrait se détruire et se faire écrouler?

Comment, comment, comment?

Dieu, envoie un Ibrahim, Dieu, envoie un Ibrahim, Dieu, un Ibrahim…

Mais Dieu n'envoie pas d'Ibrahim.

***

Il envoie du courage, de la bravoure et de l'audace. A la manière d'Ibrahim.

Et combien grand fut le jour où l'idole se détruisit, se cassa et s'écroula. Les gens dirent qu'elle n'était pas une idole, qu'elle n'était qu'une pierre molle, de la poussière répandue dans l'air. Alors, son nom fut oublié et les hommes jetèrent à l'eau ses morceaux et en l'air sa poussière. Et plus jamais personne n'appela son nom, le nom de l'idole qui se cassa elle-même.

Mais on entend encore la voix de sa joie, la voix de la joie d'une poignée de terre qui se libéra de la louange des hommes.

La voix de celle qui atteint l'amour, la splendeur, et la liberté.



Cette nouvelle doit être lue à la lumière du récit coranique de la destruction des idoles par Abraham (Ibrâhim):

En effet, Nous avons mis auparavant Abraham sur le droit chemin. Et Nous en avions bonne connaissance.

Quand il dit à son père et à son peuple: “Que sont ces statues auxquelles vous vous attachez?”.
Ils dirent: “Nous avons trouvé nos ancêtres les adorant”.

Il dit: “Certainement, vous avez été, vous et vos ancêtres, dans un égarement évident”.

Ils dirent: “Viens-tu à nous avec la vérité ou plaisantes-tu?”.

Il dit: “Mais votre Seigneur est plutôt le Seigneur des cieux et de la terre, et c'est Lui qui les a créés. Et je suis un de ceux qui en témoignent.

Et par Allah! Je ruserai certes contre vos idoles une fois que vous serez partis”.

Il les mit en pièces, hormis [la statue] la plus grande. Peut-être qu'ils reviendraient vers elle.

Ils dirent: “Qui a fait cela à nos divinités? Il est certes parmi les injustes”.

(Certains) dirent: “Nous avons entendu un jeune homme médire d'elles; il s'appelle Abraham”.
Ils dirent: “Amenez-le sous les yeux des gens afin qu'ils puissent témoigner”

(Alors) ils dirent: “Est-ce toi qui as fait cela à nos divinités, Abraham?”

Il dit: “C'est la plus grande d'entre elles que voici, qui l'a fait. Demandez-leur donc, si elles peuvent parler”.
Se ravisant alors, ils se dirent entre eux: “C'est vous qui êtes les vrais injustes”.
Puis ils firent volte-face et dirent: Tu sais bien que celles-ci ne parlent pas”.

Il dit: “Adorez-vous donc, en dehors d'Allah, ce qui ne saurait en rien vous être utile ni vous nuire non plus?

Fi de vous et de ce que vous adorez en dehors d'Allah! Ne raisonnez-vous pas? ”

Ils dirent: “Brûlez-le, secourez vos divinités si vous voulez faire quelque chose (pour elles)”.

Nous dîmes: "Ô feu, sois pour Abraham une fraîcheur salutaire”.

Ils voulaient ruser contre lui, mais ce sont eux que Nous rendîmes les plus grands perdants.
Et Nous le sauvâmes, ainsi que Lot, vers une terre que Nous avions bénie pour tout l'univers.

Et Nous lui donnâmes Isaac et, de surcroît Jacob, desquels Nous fîmes des gens de bien.

Nous les fîmes des dirigeants qui guidaient par Notre ordre. Et Nous leur révélâmes de faire le bien, d'accomplir la prière et d'acquitter la *zakât*. Et ils étaient Nos adorateurs. ■

(Sourate Ibrâhim, versets 51-73).

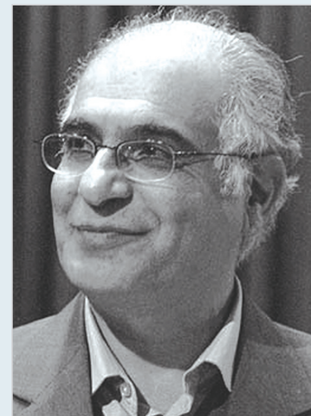


Dessinatrice: Sahar Bardaie

La Forêt, une nouvelle de Houshang Morâdî Kermânî

Traduit par
Ebrâhim Salimkoushi
Université d'Ispahan
Nikou Ghâssemi

Houshang Morâdi Kermâni est l'un des auteurs des contes pour enfant les plus connus d'Iran. Il est né le 7 septembre 1944 à Sirtch, village situé à proximité de Kermân, dans un milieu pauvre et défavorisé. Il débuta ses études primaires dans son village natal et les continua à Kermân, puis à Téhéran où il obtint une licence en langue et littérature anglaises. Il commença sa carrière d'écrivain en 1960 à Kermân en coopérant avec la radio locale de cette ville. Il publia sa première nouvelle en 1968. Intitulée «Notre ruelle à nous, les heureux», elle fut publiée dans la revue *Khoucheh*. L'histoire avait un ton plutôt humoristique. La nouvelle intitulée "Batcheh-hâ-ye qâli bâftkhâneh" (Les enfants de l'atelier de tapis) remporta en 1980 le Prix de l'Assemblée des livres pour enfants et en 1986, le Prix universel d'Andersen.


Houshang Morâdî Kermânî

En 1992, il fut élu auteur-phare de l'année par des juges du prix universel Hans Christian Andersen. En 1974, il écrivit *Ghesseh-hâye Majid* (Les histoires de Madjid) inspirées de sa propre vie, qui lui permirent de remporter le prix du «Livre élu de 1985». Houshang Morâdi Kermâni est actuellement un auteur connu aussi bien en Iran qu'à l'étranger et ses romans et nouvelles ont été traduits en plusieurs langues et couronnés plus d'une fois par des prix internationaux. Parmi ses œuvres, nous pouvons citer *Nakhl* (le Dattier), *Mosht bar poust* (Le poing sur la peau), *Ma'soumeh*, *Man ghazâl-e tarsideh-i hastam* (Je suis une gazelle apeurée); des scénarios comme *Tic-tac* ou *Kiseh-ye berenj* (Le sac de riz), et enfin des pièces de théâtre, notamment *Kaboutar touye kouzeh* (Le pigeon dans la cruche), *Pahlavân va jarrâh* (L'athlète et le chirurgien), et *Ma'mouriyat* (Mission) écrit pour la télévision. En 2005, 31 ans après la publication des *Histoires de Madjid*, l'auteur consigne sa propre vie sous le titre de *Shomâ ke gharib-e nistid* (Vous à qui je peux tout dire), où il évoque ses souvenirs.

La Forêt

Devant la tranchée, il y avait un tonneau d'eau dont le robinet fuyait. La terre chaude et sèche suçait les gouttes d'eau. Le soleil brillait dans le ciel et sa chaleur brûlait la plaine. La barricade était derrière le premier rempart. Un moineau vint se poser sur le tonneau et commença à pépier.

Il y avait vingt jours qu'aucune attaque n'était survenue, et les soldats des deux côtés continuaient à l'attendre. C'était un silence amer et effrayant. Le soldat regarda le moineau et dit: "Mon invité quotidien est venu".

Il prit son verre du thé et s'assit à côté du

tonneau. Il lui dit: Qu'est-ce qui se passe là-bas? Puis il fit un signe en direction du front et demanda: "Tu es leur espion ou le nôtre?" Le moineau se posa sur le robinet du tonneau, pencha sa tête et but de l'eau.

Un soldat, qui était dans la tranchée, dit à haute voix: "C'est un espion bilatéral, qui boit ici et prend son grain là-bas". Le soldat rétorqua: "Tant mieux pour lui; il ne comprend rien à la guerre.

- Comment tu sais qu'il ne comprend rien à la guerre?"

Le moineau releva sa tête et s'envola. Le soldat suivit son vol. Il s'éloigna et disparut peu à peu. Le soldat voyait la noirceur des dattiers de l'autre côté. Il pensa que maintenant, le moineau s'était assis sur un dattier de l'ennemi et qu'il était en train de becqueter une datte mûre. Le sergent cria:

"Tu es reparti dans la forêt? Combien de fois dois-je te rappeler de ne pas y aller! Tu vas être vu."

Sirotant son thé, le soldat dit:

"Tu sais, je viens de la forêt. J'aimerais y mourir. Vois comme elle est pleine! Les feuilles ont si bien poussé qu'on ne voit plus le ciel. Quand j'étais enfant, j'y allais souvent avec mon père. Il était garde forestier.

-Tu es fou! Si un obus tombe devant toi, tu disparaîtras! Maintenant continue d'y aller!," dit un autre soldat.

Le soldat écarta quelques cailloux éparpillés sur le sol autour de la "Forêt". Deux feuilles vertes et délicates étaient sorties de la terre mouillée. L'eau, qui s'en échappait goutte à goutte, l'arrosait.

Il y a quelques jours, le soldat avait voulu se laver le visage. Soudain, il avait vu des herbes qui avaient poussé à l'endroit où l'eau gouttait. L'herbe poussait de plus en plus. Le soldat la montra à ses amis:

"Voilà, c'est une forêt!

-Non, c'est juste un jardinet. Pas une forêt.

-Vous pouvez deviner de quelle plante il s'agit?

-C'est des haricots.

-Du riz.

-Des lentilles, du blé.

-De l'orge."

Chacun proférait un avis.

"Et personne ne sait d'où cette graine est venue!... Pousser dans un désert pareil, même les épines ont du mal à grandir!

- C'est la vie elle-même. Elle existe partout. C'est comme l'amour et l'amitié qui poussent partout.

-Pitié! Encore de la poésie! Je te l'ai déjà dit: tu lis beaucoup trop!

-Peut-être que c'est le moineau qui a emmené la graine de l'autre côté du front.

- Peut-être. Mais maintenant, elle s'appelle "Forêt"."

Les après-midis, les soldats venaient s'asseoir devant la tranchée, autour de la plante, pour boire du thé, la regarder pousser et se parler.

Chaque jour, le soldat forestier allait dans la forêt. Il passait à travers les longues herbes et les fleurs sauvages, au-dessous des arbres et longeant les arbustes. Il touchait le tronc mousseux des arbres, entendait le bruit des oiseaux et cueillait des figues sauvages puis rentrait. Le père restait dans sa cabine, seul, gardien, et surveillait la forêt pour empêcher les bûcherons de couper les arbres. A cette époque-là, le soldat avait huit ans. Il en a maintenant seize.

Il était en train de se coucher. Un nuage mince le surveillait du ciel. La lumière du soleil était derrière le nuage. Il était rouge comme s'il avait pris feu.

***

Pendant la nuit, les soldats sortirent des abris. Des colonnes de vieux et de jeunes gens attaquèrent. De l'autre côté, on tirait des fusées éclairantes qui illuminaient la plaine. Les soldats se dispersaient dans le champ. L'ennemi était devant eux, le canon et le feu au-dessus de leurs têtes.

Le bruit d'explosion des canons, des mines

et des blindages se confondaient à ceux des cris, des gémissements et des hurlements des avions. Une odeur de poudre, de terre, de sang, de chair et d'os brûlés prenait à la gorge.

Les soldats reculèrent, mais certains voulaient continuer. C'était l'aube et la plaine s'éclaircissait. Les détonations n'avaient pas cessé. La plaine avait été fusillée par les canons, qui mettaient le sol en pièces et les soldats blessés roulaient sur la terre.

En reculant, le soldat forestier passa à côté de leur tranchée. Il vit le tonneau percé dans un coin. Il alla vers sa Forêt. Celle-ci s'était cachée derrière un amas de terre.

Un obus explosa à quelques pas de lui. Il s'allongea mais le carquois de l'obus s'enfonça dans sa cuisse. Il cria, se tordit, puis tomba à côté de la Forêt. Deux soldats vinrent, ils prirent le blessé et l'emportèrent.

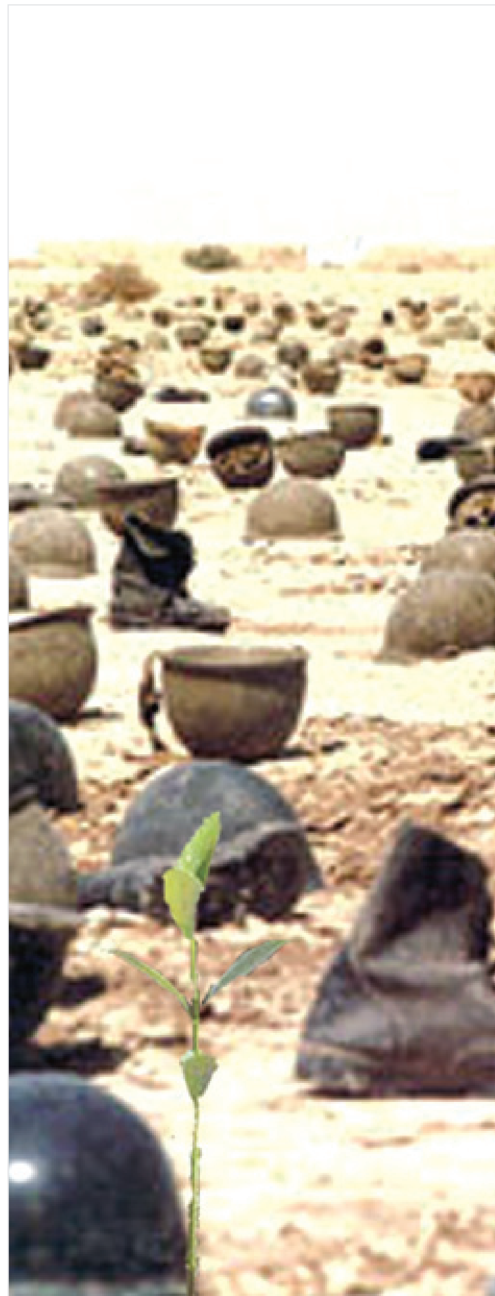
***

Le soldat marchait dans la cour de l'hôpital avec ses béquilles. Le jardinier arrosait les pots. Ses parents étaient venus pour l'emmener à la maison.

Le moineau s'envola par dessus la plaine. Il passa au-dessus des dattiers brûlés, de la plaine ensanglantée, labourée et sanglante, des abris détruits, des défroques militaires et des véhicules blindés troués et oubliés, puis alla se poser sur le tonneau. Il n'y avait ni soldat, ni goutte d'eau dans le tonneau. Il pépia, puis regarda la terre et vit la Forêt. La plante s'était enracinée dans la terre. Elle avait sucé l'humidité du sol et était maintenant devenue un beau brin de blé avec un petit épi. L'herbe avait courbé son épi sur un tas de terre. Elle était seule et assoiffée. Elle avait dormi mais elle avait fait un cauchemar sur la guerre. Elle frissonnait de peur. Le moineau alla vers elle; il l'a becqueta et la réveilla. La guerre avait pris fin. Il prit un grain de l'épi et le mangea.

Il y avait du vent, un vent doux et frais. Il y avait des nuages dans le ciel. La forêt assoiffée dansait sous la pluie. Le moineau s'envola en haut du fil de fer barbelé pour aller à l'autre côté de la frontière et s'assit sur un dattier. ■

Houshang Morâdi Kermâni,
Tanour va dâstânhâ-ye digar
(Le four et autres histoires), Téhéran,
Ed. Parvin, 1388 (2009)



- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- ☐ یک ساله ۳۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ شش ماهه ۱۵۰/۰۰۰ ریال
- ☐ **1 an 30 000 tomans**
- ☐ **6 mois 15 000 tomans**

Nom de la société (*Facultatif*) مؤسسه ____________________

Nom نام خانوادگی ____________ Prénom نام ____________

Adresse آدرس ____________________

Boîte postale صندوق پستی ____________ Code postal کدپستی ____________

E-mail پست الکترونیکی ____________ Téléphone تلفن ____________

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- ☐ شش ماهه ۵۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ یک ساله ۱/۰۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- ☐ **6 mois 50 000 tomans**
- ☐ **1 an 100 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

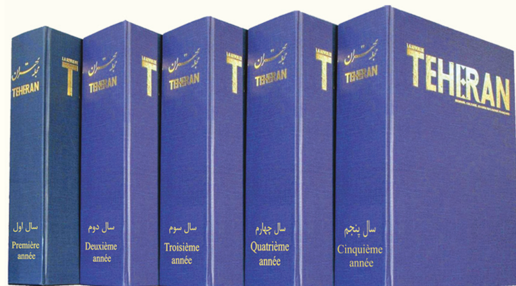
Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

L'édition reliée des soixante premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en cinq volumes pour la somme de 10 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.



دوره‌های سال اول، دوم، سوم، چهارم و پنجم مجلهٔ تهران شامل
شصت شماره در پنج مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE **TEHERAN**

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **80 Euros**

☐ **6 mois** **40 Euros**

- Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
  N°: **00051827195**
  Banque:**30003**
  Guichet: **01475**
  CLE RIB: **43**
  Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
  Identification Internationale (IBAN)
  IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
  Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

- Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

- **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:

Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز

دبیری تحریریه
عارفه حجازی

تحریریه
جمیله ضیاء
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
فرزانه پورمظاهری
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
بابک ارشادی
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰

چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
L'ancien bâtiment de la radio à Téhéran dans les années 1960



مجله تهران

شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸

ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۷۱، مهر ۱۳۹۰، سال ششم

قیمت: ۲۰۰۰ تومان

۵ یورو

www.teheran.ir